ليبيا
عودة الأمازيغ

12 سنة عبداً
في سبيل الحرية

منى حاطوم
بين الشخصي والعام

أوكرانيا
بلاغة الميدان

الدوحة

www.aldohamagazine.com
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 78 - إبريل 2014

مجّاناً مع العدد كتاب:
عن سيرتَي
ابن بطّوطة وابن خلدون
د.بنسالم حِمِّيش



الحبر الناشف
ملفّ في أدب الطفل

Al Doha Magazine No.78

البحث العلمي في الجامعات العربية

يُعَدّ البحث العلمي إحدى الوظائف الرئيسية لأية جامعة مقترناً بالوظيفتين الأخريين : التدريس، وخدمة المجتمع . ويكشف واقع البحث العلمي في جامعاتنا العربية عن قصور شديد فيه على الرغم مما حصل من تطوُّر ملحوظ خلال السنوات السبع الأخيرة .

ذلك أن الجامعات العربية حين أنشئت كان غرضها الأول هو التدريس الذي أخذ النصيب الأكبر من اهتماماتها ، وسخّرت له كل إمكاناتها المادية والبشرية ، ولم تلتفت إلى البحث العلمي وأهمّيته إلا في سنوات متأخرة جدّاً حين قطعت شوطاً كبيراً في الوفاء بمتطّلبات وظيفتها الأولى: التدريس.

وحين نقارن بين البحث العلمي في الجامعات العربية و الجامعات العالمية المرموقة نجد الفجوة واسعة والفرق كبيرا جدا حيث تجرى البحو ث في الجامعات العربية من غير سياسة بحثية واضحة المعالم ، محدَّدة الأهداف ، فيكون الناتج أبحاثا تقليدية تفتقر إلى الإبداع والابتكار بعيدة كل البعد عن الإسهام الحقيقي في الوفاء بحاجات المجتمع و متطلّبات تنميته وتطوّره .

يقضي الأستاذ الجامعي في جامعاتنا العربية جلّ وقته في التدريس ولا يجد وقتاً كافياً للقراءة والبحث العلمي ، وإذا ما اجتهد فإنما يصرف جهده لبحو ث يبتغي بها الترقية الأكاديمية في تخصُّصه، ولا يوجِّه بحوثه لحلّ مشكلات مجتمعه وقضاياه .

وكذلك يفعل طلاب الدراسات العليا حيث تكون مساهمتهم محدودة و مجالات بحوثهم مقصورة على موضوعات تخدم غرضهم في نيل الشهادة الجامعية . أما مراكز البحو ث وكراسيها فنادراً ما تجد منها له خطة بحثية فاعلة تدعم مسيرة التنمية الشاملة من خلال ربطها باحتياجات المجتمع وأولويّاته .

من المهمّ جدّاً في عصرنا الحاضر أن ننظر إلى البحث العلمي على أنه عمليّة إنتاجيّة ذات مخرجات يمكن توظيفها لإحداث إسهام حقيقي في خدمة الجامعة والمجتمع ، أو إضافة نوعيّة متميّزة في مجالات المعرفة الإنسانية ، وليس درساً نظرياً أو تطبيقياً جامداً يحقّق مكاسب شخصية للباحث نفسه .

تتطلّب هذه النظرة العمل الجاد لنشر ثقافة البحث العلمي على أن يبدأ الإعداد لها من المراحل الدراسية قبل الجامعة وذلك باختيار المعلِّمين الأكفاء القادرين على تدريب جيل من الباحثين الواعدين الذين يقدّرون أهمّيّة البحث العلمي، ويجيدون أساسياته من خلال الحوار البنّاء والتفكير الناقد المؤسّس على طرح المشكلات ومناقشتها وإيجاد الحلول المناسبة لها بما يخدم قضايا المجتمع وأولويّاته .

كما تتطلّب أيضاً إعادةَ النظر فيما هو قائم حاليّاً ومراجعته في ضوء سياسة وطنية واضحة تُبنى على تحديد الأولويّات ، وتنوُّع مصادر تمويل البحو ث ، وإيجاد بيئة محفِّزة للإبداع والابتكار ، والاهتمام بدعم الباحثين و تأهيل الكوادر البشرية وتدريبها في مجالات البحث المختلفة مع ضرورة التنسيق والتكامل بين الجامعات ومراكز البحو ث وتشجيعها على إقامة شراكات بحثية تسهم في تطوير قدراتها البحثية وتعزيز مكانتها العلميّة .

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

سكرتير التحرير

سعيد خطيبي

هيئة التحرير

ديمة الشكر
محسن العتيقي

رئيس القسم الفني

سلمان المالك

الإخراج والتنفيذ

عـلاء الألـفي
رشا أبوشوشة
هند خميس

الهيئة الاستشارية

أ. مبارك بن ناصر آل خليفة
أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. خالد الخميسي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 78

السنة السابعة - العدد الثامن والسبعون
جمادى الآخر 1435 - إبريل 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمــيــركــا	100 دولار
كــنــدا واســتــرالــيــا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي
تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:
www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 009677777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

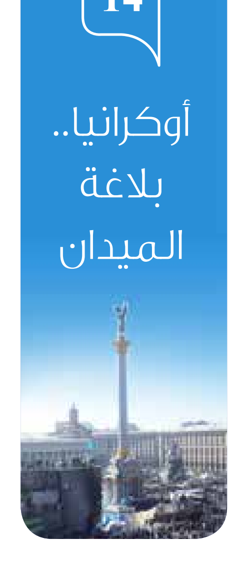
الغلاف:




العمل الفني للغلاف:
Seward Johnson
أميركا

مجاناً مع العدد:

عن سيرتَيْ
ابن بطّوطة و ابن خلدون
د. بنسالم حِمّيش





ملف



الحبر الناشف 24

ملف في أدب الطفل







مقالات

أدب

ترجمات

نصوص

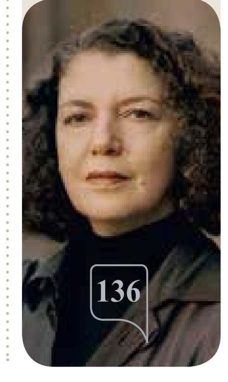
كتب

كمال كمال: لا يمكن قتل الإنسان من أجل الحرّيّة



120

منى حاطوم: لا حدود بين الشخصي والعام



136

سينما

تشكيل

أماكنهم

موسيقى

عمارة

علوم

صفحات مطوية

منازح السوريين

إسطنبول: أحمد عمر

ما تزال سورية تواجه قَدَراً درامياً، فقد سقط مئات الآلاف من الضحايا، وأخرجت أرض البلاد أثقالها ولا أفق لتغيُّر نحو الأفضل.. كما أُحرقت قرى، وشُرِّدت أسر، ودُمِّرت بيوت ومنازل وناطحات أحلام وتواريخ وأوابد، وتمزَّقت حبال وأواصر وأرحام، وقامت حواجز وبرازخ يصعب محوها، وهرب الملايين إلى بلدان الجوار، راجلين أو راكبين، نازفين ونازحين.

عمر طبيب شرعي، ساخط ويائس جداً، فَقَدَ بيته وسيارته وأحلامه بالحرّية، التي لم ترتبط فقط «بلقمة العيش». وبدلاً من الحرّية وجد نفسه- مثل الكثيرين- بين الأسودين: الموت، والمذلّة، لكنه لا يزال محظوظاً فقد خرج بأسرته الصغيرة كلها، وبجوازات سفر حكومية صحيحة، وأقام في أحد المخيَّمات التركية: ستة أنفس في خيمة واحدة: أم، وأب، وشاب جامعي، وشابة جامعية، وولدان، توقَّفت دراستهما. الصبيّان يذهبان بلا شغف إلى المدرسة في المخيم، والتي يعلّم فيها معلّمون «هواة». إدارة الخيمة التركية تمنح الفرد الواحد بطاقات بما يعادل 80 دولاراً كل أسبوعين، الطبخ يتمّ على سخانة كهربائية، والنوم على إسفنجات تُمَدّ على الأرض. وتُخَصَّص لهم أوقات معينة لزيارة مركز تجاري للتسوُّق. زيارة خارجية للفسحة كل عشرين يوماً بعد إعداد وإخطارات، فالمخيم يشبه المعتقل، ويقال إن الإجراءات مُتَّبَعة بغرض حماية اللاجئين و الحفاظ على أمنهم وسلامتهم، والذين يجدون أنفسهم أمام قوانين قاسية، فالجوّالات الحديثة ممنوعة والكاميرات أيضاً. ويقوم على مشفى المخيَّم طبيبان تركيّان لا يتكلّمان العربية جيّداً، ويحتاجان أحياناً إلى مترجم لشرح المرض وأعراضه.

الطحين يتمّ خبزه في المخيَّم على الصاج، مقابل أجر أحياناً، فالخبز يحتاج إلى مهارة غير مُتاحة للجميع، والأجهزة الحكومية لا تزال تعاني من بيروقراطية التسيير، ويمكن للمقتدر، الذي ادَّخر مالاً، شراء جهاز تليفزيون. ثمّة خيمة كبيرة للصلاة، الإنترنت متاح من جهاز بث «واي فاي» مجّاناً، التدفئة كهربائية وقد تسبَّبت بحرائق وبإتلاف خمس عشرة خيمة بأكملها لم تعوَّض، كما أن الإدارات والمخيَّمات تتمايز فيما بينها، بعضها أفضل حالاً من أخرى في تركيا، وبعض بلديّات تركية أكثر مهارة ورحمة من بلديّات أخرى.

اللاجئون الذين ساعفهم الحال في استئجار بيوت، لاقوا حفاوة وعطفاً وتسهيلات من الجيران الترك، المهندس السوري محمد تبرَّع له الجيران بسجاجيد وبطانيات وسلّات غذائية متقطِّعة. ومن جهته، النازح عبد السلام يشتري له كرامُ الحَيّ في إسطنبول الضروريات الغذائية. لكنه يطمح إلى عمل يجنِّبه ذلّ الانتظار والشفقة، السوق التركية العملاقة قادرة على استيعاب نوعين من المهن والأعمال هما الخياطة، والعمل في المطاعم والمقاهي. وتلك مهن لا تحتاج إلى تدريب وخبرة كبيرين. الحكومة التركية هي من أفضل الحكومات المجاورة للسوريين، حتى من بعض الشقيقات العربية. حكومة العدالة والتنمية تحاول، ما استطاعت، تسهيل إقامة السوريين.



السوريّون يُطَبَّبون مجّاناً غالباً. كما أُلغِيت غرامة الإقامة أكثر من ثلاثة أشهر منذ فترة قريبة لسبب بسيط هو أنّ السوري عموماً امتلأت صفحة جواز سفره بالأختام، فهو يدخل ويخرج في المعابر الحدودية ومنها في اليوم أكثر من مرة. وهو قادر على الخروج عن طريق غير قانوني. تبادل المعبر الرسائل مع الحكومة فتمّ إعفاء السوريين من غرامة الإقامة أكثر من ثلاثة أشهر من دون إذن والتي كانت تُقَدَّر بـ 300 دولار تقريباً. ضريبة الإقامة لمن يرغب فيها، أيضاً أُلغِيت، الرسوم الجامعية باتت مجّانية في كثير من الجامعات التي تبلغ فيها كلفة الفصل الدراسي بضعة آلاف من الدولارات. الطلاب يمكن لهم الإقامة في المدن الجامعية بعد الحصول على الإقامة برسوم زهيدة.

انتشر السوريون سريعاً في أنحاء تركيا؛ الريحانية القريبة من الحدود السورية هي الأكثر كثافة، فالسوري لن يعاني فيها من الغربة اللغوية، وهي الأغلى من حيث السكن، فهي أغلى من إسطنبول نفسها. سلال غذائية شهرية وتيسيرات في بعض بلديات إسطنبول وغيرها من المدن أدرجت لصالح الأَسَر السورية النازحة حديثاً. الأكراد فضّلوا الولايات (المحافظات) ذات الأكثرية الكردية مثل باطمان وديار بكر، وهما ولايتان العيش فيهما أقلّ تكلفة من إسطنبول.

تركيا ودول عربية أخرى ليست وحدها- فقط- من يستقبل اللاجئين السوريين، حمّى الهجرة إلى دول الاتّحاد الأوروبي، مثل ألمانيا، وفرنسا، وبريطانيا تعرف اتساعاً كبيراً، فالدول الأوروبية مثل السويد، وألمانيا، وبريطانيا مثلاً تقبل اللاجئين (لمن يصل إليها). الأكثرية تفضّل اللجوء عبر سماسرة مختصّين بمعرفة طرق التهريب عبر حاويات الشحن، حيث يتمّ التواطؤ مع موظّف يغضي عن السوري، فيختبئ في الصندوق المعدني مدّة قد تصل أربعة أيام مزوَّداً بالغذاء والشراب ودلو النفايات لحين الوصول إلى بلاد الفردوس المفقود. هاهي حكاية صهريج غسان كنفاني تعود مجدَّداً، لكن هذه المرة لشعب كامل وليس لمجموعة من العمال الفلسطينين.

المدارس التي يرعاها الائتلاف وتتبرَّع لها بعض الجمعيات التركية بالبناء، تعاني من مشاكل إدارية ومالية وتنظيمية كبيرة. المدارس الأسطنبولية هي الأكثر تنظيماً. وقد اعتُمِد أيضاً المنهاج الليبي الذي يمنح الشهادة عبر السفارة الليبية. وعلى غرار نظرائهم في الداخل، لم يتوقَّف نشطاء السوريين النازحين عن العمل الإعلامي، والتعاون مع المؤسَّسات الإعلامية الحرّة من أجل تبليغ صوتهم وإبلاغ العالم مأساتهم، فقد بلغ عدد الإذاعات السورية حوالي عشر إذاعات أشهرها: «راديو الكل»، «نسائم سورية»، «صوت راية»، «وطن»، «أنا»، «إذاعة الأمل»، «ألوان»، «حارة إف إم». والصحف تتوالد، أشهر الصحف الورقية هي: «أوكسجين»، «عنب بلدي»، «صدى الشام»، «العهد»، «كلّنا سوريّون»، «كش ملك» الإلكترونية الساخرة. وليس بعيداً عن تركيا، حمّى «لَمّ الشمل»، في القارّة العجوز، تجري على قدم وساق، خصوصاً في دول الشمال الأوروبي، فكلّ سوري مقيم هناك يقوم برفع دعوى لَمّ شمل، لمساعدة أقربائه اللاجئين.

ليبيا

عودة الأمازيغ

طرابلس: محمد الأصفر

حالة من التوتُّر الهويّاتي تعرفها ليبيا، منذ شهور قليلة، بإعلان بعض مدن الأمازيغ في الجبل الغربي (غربي البلاد) مقاطعتها للجنة الستين المكلَّفة بكتابة دستور جديد، حيث يطالب الأمازيغ بأن يكون لهم ذكر في الدستور، مع دسترة لغتهم واعتمادها بأن تكون لغة ثانية، مع العربية، وضرورة أن تستخدم في كل دواوين الدولة، وفي الأوراق والوثائق الرسمية، حيث قلل بعض منهم من أهمية التعديل الأخير للمادة 30 من الإعلان الدستوري.

عندما قامت ثورة فبراير 2011 لم يكن هذا الصراع الهوياتي الحالي قد أطلَّ برأسه، فالجبل الغربي معظمه كان صفّاً واحداً في مواجهة الديكتاتورية، وأثبت حضوراً آنذاك في المعارك وفي الاحتفالات، ورفرف علم الأمازيغ بصورة علنية لأول مرة، حيث كان إظهاره أو العثور عليه في عهد معمر القذافي يُعَدّ جريمة سياسية. وبعد الثورة تفرَّغ الأمازيغ لقضيّة الهويّة، ولم يختلف معهم أحد حول العلم والموروث الثقافي والتحدُّث بلغتهم في مناطقهم، وأن يكون لهم قنوات إعلامية ومجلات وصحف ناطقة بلغتهم، وغيرها من المطالب التي كانت محظورة في العهد السابق.. لكن هذه المطالب التي تحقَّقَ أكثرها دون صخب أو مشاكل لم تكن كافية لدى قسم من الأمازيغ، وارتفع سقف المَطالب عندما تَمَّ البدء في برنامج دستور جديد لليبيا والشروع في كتابته بضرورة أن تكون هناك موادّ في الدستور تخصّ الأمازيغ باعتبارهم أقدم مَنْ سكن ليبيا.. وصارت المسألة الأمازيغية تتصدَّر المشهد العام في البلد.

ويعتقد ملاحظون أن الأمازيغ لا يشعرون بالراحة نتيجة 42 عاماً من التعتيم الذي لحق بهويَّتهم وبرموزهم الثقافية في عهد النظام السابق، فما يحتاجه الأمازيغ الآن حقيقة هو الشعور بالأمان كي يخرجوا من ذهنية الأزمة وروح الأقلّيّة، ويتجاوزوا الماضي لينطلقوا نحو المشاركة في البناء، ولعل فشل الهيئات الثقافية الليبية سابقاً- رغم الميزانيات الضخمة التي رصدتها الدولة لها- في التقريب بين الهويات وتخفيف حالة الاحتقان والتوتُّر الذي تشهده الآن هو سبب مهمّ في تأجُّج الصراع الذي صاحبه غلق آبار نفط ومعارك مسلَّحة في الجنوب بين قبائل الزوية وقبائل التبو، وبين قبائل أولاد سليمان وقبائل التبو من جهة أخرى، لم يتمّ حَلّها إلا بإجراء عسكري تمثَّلَ في تدخُّل الجيش وبعض كتائب الثوار من مدن الشمال..

ويُعَدّ مكوّن التبو من المكوّنات الليبية التي لم تحظَ بعناية جيدة من قِبَل الإعلام الليبي لعرض قضيتهم وموروثهم الثقافي والفني والتعريف بكل خصائصهم الحياتية الأخرى مقارنة بالأمازيغ الذين لهم جرائد ومجلات وقنوات فضائية، وذلك لما يعيشه التبو من ظروف سيِّئة ينبغي الاعتناء بها للرفع من مستواهم في التعليم والصحة وكافة مناحي التنمية البشرية والمكانية.

ومطالب الأمازيغ في مجملها تتركَّز في الحقوق اللغوية والثقافية والتي تعني حقَّهم في استخدام لغتهم للتخاطب بها في أجهزة الإعلام وفي التعليم بمناطقهم، وحقّهم في الاحتفال بمهرجاناتهم وأعيادهم. وهذه المطالب تؤيِّدها غالبية أفراد الشعب الليبي. لكن هناك أقلّيّة من بين الأمازيغ تطالب باعتماد الأمازيغية لغة رسمية إلى جانب العربية مما جعل البعض يرى في الأمر مغالاة، خصوصاً أن الأمازيغ في ليبيا لا يتجاوزون العشرة بالمئة من التعداد الإجمالي للسكّان.

أما بخصوص الدين ومذهب بعضهم الإباضي المختلف عن



المذهب المالكي المُتَّبع في أرجاء ليبيا فلا يبدو خلاف عليه، ولا يوجد توترات بين أهل المذهبين في البلد، فليبيا شهدت الكثير من الصراعات القبلية، ولكن تاريخها قد خلا تماماً من التعصُّب المذهبي الديني، ومن ثَمَّ لا أحد يتوقَّع حدوث أيّة مشاكل نتيجة ذلك. فالكلّ يمارس مذهبه بحرّيّة واحترام لمذهب الآخر.

أما مكوّن التبو فيختلف عموماً عن الأمازيغ في أمور عدّة؛ فالأمازيغ معظمهم يعيشون في المدن والقرى، ويمارسون مهناً عديدة في المجتمع، بل يحتلون مراكز علمية ووظيفية متقدّمة. أما التبو فيعانون من الفقر؛ لذا فمطالبهم في جوهرها حياتية وتنموية، وتوجد لديهم المشاكل نفسها التي تعاني منها قبائل الحدود الجنوبية من وجود أبنائها في الدول المجاورة إلى جانب ضعف الهويّة المكانية مقارنة بالهوية القبلية.

ومعظم الصدامات التي حدثت بين قبائل التبو في الجنوب والقبائل العربية سببها ليس سياسياً بالدرجة الأولى بل اقتصادياً. والمشاكل بين شباب القبيلتين أجّجها توافر السلاح ووصوله إلى أيدي التبو، حيث كان التبو في عهد النظام السابق مهمَّشين وغير مقرَّبين من رجال الدولة، وليس لهم مناصب أمنية أو عسكرية، وفي أثناء ثورة فبراير ناصر التبو الثورة، وتحصَّلوا على السلاح، وساعدوا في إنجاحها، وصاروا مسؤولين عن كثير من النقاط الحدودية مع دول الجوار في الجنوب مما منحهم مكانة مهمّة رَجَّحت كفَّتهم قليلاً في موازين القوة الآن.. وفي ظلّ غياب أجهزة الدولة وتأخُّر بناء مؤسَّساتها تظلّ المشاكل بين القبائل تُحَلّ من خلال القوة قبل أن يتدخَّل الحكماء ورجالات الدولة.

ولا تختلف مطالب الأمازيغ الطوارق في جنوب غرب ليبيا عن مطالب التبو إذ إن معظمها يتعلّق بالتنمية وتحسين ظروف الحياة وتوفير المسكن والملبس والمدرسة والمستشفى والكهرباء والاتصالات وغيرها. ومطالبهم بشأن الهوية والدستور ليست في حدة مطالب أمازيغ الجبل الغربي. وهذه المطالب مشروعة ومُؤَيَّدة وفي طريقها – بحسب مسؤولين - إلى التحقيق متى ما استقرَّت البلاد جيداً.. وفي برقة بالشرق الليبي لا توجد إلا مدينة أمازيغية واحدة هي واحة أوجلة، وأمازيغها يعيشون في انسجام كامل مع بقية المكوّنات الليبية، ولا يميّزهم عن غيرهم سوى اللغة التي تتشابه مع لغة أهل سيوة في الصحراء الغربية بمصر.

الجزائر

المثقَّفون يحتجّون

الجزائر: نوّارة لحرش

لا حديث في الجزائر سوى عن الانتخابات الرئاسية المرتقَبة منتصف الشهر الحالي، وترشُّح الرئيس الأسبق عبد العزيز بوتفليقة (77 سنة) لخلافة نفسه في عهدة رابعة متتالية، وما أثاره ترشحه من ردود فعل متباينة بين رافض ومساند. حيث لم يجد بعض المثقَّفين والإعلاميين سوى الشارع أمام الجامعة المركزية تحديداً وسط الجزائر العاصمة، لإبلاغ صوتهم، وخرجوا في وقفات احتجاجية ضدّ ترشُّح الرئيس لاستحقاقات السابع عشر من إبريل/نيسان، رافعين شعارات وقمصاناً كُتِب عليها «لا للعهدة الرابعة»، معتبرين ترشُّحه منافياً للمطلب الديموقراطي الداعي الى الحق في التداول على السلطة. كما تجمهروا أمام مبنى المجلس الدستوري مطالبين هيئته بالفصل في ملف ترشُّح الرئيس بوتفليقة بما يتماشى والأحكام بكل نزاهة ومسؤولية، ومن ثَمَّ إلغاء ملفّ ترشُّحه لأنه غير مؤهَّل صحّيّاً، وهذا ما لا يسمح به الدستور. وقد تحوَّلت صفحات بعض الكُتّاب والإعلاميين والناشطين السياسيين على مواقع التواصل الاجتماعي إلى صفحات للتنديد اليومي، من أجل توسيع رقعة الاحتجاجات، في محاولة منهم لإعادة تثبيت المادة الدستورية التي تحدِّد العهدات الرئاسية بعهدتين فقط، وهي مادة قام الرئيس بوتفليقة بتغييرها عام 2008. كما تَمَّ في السياق ذاته إنشاء صفحات على الـ (فيسبوك) ضد ترشُّح الرئيس، منها «لا للعهدة الرابعة»، صفحة «حركة بركات» (بمعنى كفى)، «من أجل إعادة التأسيس»، وغيرها.

وكانت مشاركة المثقَّفين والإعلاميين في الاحتجاجات مَحَلّ جدل بين داعم، ومستنكر لها. بهذا الشأن قال الروائي حبيب السائح إن تظاهُر المثقَّفين والإعلاميين في ساحة أودان، وأمام الجامعة المركزية له دلالته الرمزية وفيه تكمن بلاغة الرسالة. مضيفاً: «من قال إن نشر التيْئيس قد لفّ نهائياً أرواح الجزائريين؟ إن مظاهرات مارس السلمية أمام الجامعة المركزية جاءت فكذّبت الادّعاء. من قال إن الجامعة الجزائرية لم تُخرِّج غير المحبَطين؟ فمَن كانوا في خطّ المظاهرة الأمامي ففرقوا أو اعتقلوا كانت غالبيتهم من خريجي الجامعة الجزائرية: نساء ورجال من إعلاميين وكُتاب وأساتذة ومحامين وأطباء». وأضاف صاحب «الموت في وهران»: «حتى ولو كان الداعون إلى تنظيم المظاهرة السلمية أمام الجامعة المركزية اختاروا الفضاء باعتباره القلب النابض للعاصمة منذ عقود، ونظراً إلى أنه أكبر مصبّ بشري، فإن رمزية المكان- لابُدَّ- كانت حاضرة في زاوية من وعيهم، وإن كان لتخمينِ كهذا أن يكون صحيحاً فإن المنتظَر هو أن تفيق الجامعة من حالة السبات التي دخلتها منذ سنين، وتنهض من حال هزالها المزمن كي تستعيد دورها ليس فقط كبنية فوقية تنشئ العقل وتطوّره في خدمة غايات الدولة ومصالح المجتمع بل- أيضاً- كمؤسَّسة وازنة في الحياة السياسية بتأثيرها الاستشرافي في ما يخصّ الخيارات الاستراتيجية».

السائح الذي يرى أن في أيّة مظاهرة سلمية ذات مطالب سياسية أو اجتماعية دلالة على حيوية المجتمع وسلوك تعبير عن ارتباط أفراده بمصالح وطنهم، استطرد قائلاً: «النخبة الجزائرية، في وقت مثل هذا الذي نعيشه الآن، كانت ستكون إحدى أهم العلامات التي بها يهتدي المواطنون- في ظلمة أزماتهم- إلى طريق الخروج. وبفعل تدخُّلها في الحياة السياسية ذات العلاقة بالقضايا الكبرى، تستطيع، بما تمتلكه من كفاءة علمية وفنية وبما تتمتَّع به من وزن أخلاقي واعتباري، أن تؤثّر ليس فحسب على السياسيين لتحيين خطاباتهم،


جانب من الإحتجاجات

بل – وخاصة- أن تنير للمواطنين التائهين في ظلمة غابة وسائل الإعلام المتوحّشة طريق الحقيقة إلى واقعهم». السائح، يرى أيضاً أنه حان الوقت لأن تقوم النخبة بدورها الذي انسحبت منه طويلاً: «حان الوقت كي تتدخّل النخبة من خلال المنابر التي تفتحها لنفسها لتشكّل ميزان قوى فكريّاً له ترجيحه في الخيارات التي تمسّ مصير البلد».

من جهتها، الكاتبة والأكاديمية حكيمة صبايحي التي قَدِمت من مدينة بجاية شرقي البلاد إلى الجزائر العاصمة خصيصاً للمشاركة في مظاهرات مارس المندِّدة بالعهدة الرابعة، قالت بحرقة: «بعد مشاركتي الرمزية في الاحتجاجات، ضدّ ما اصطُلِح على تسميته (العهدة الرابعة) وبعد نصف ساعة من الاعتقال، تم إطلاق سراحي، لكني رفضتُ المغادرة حتى يتمّ إطلاق سراح الشباب». وأضافت صبايحي: «مكاني التنويري في الجامعة، لكن اضطرّني الظرف الذي تمر به الجزائر إلى الخروج، وهناك من يفعل أكثر مني، وهذا أضعف الواجب الأخلاقي الذي يحتِّمه عليّ ضميري باعتباري امرأة جزائرية مثقَّفة وجدت الشعب الجزائري في مأزق، ولو لم أعَبِّر عن رأيي سأفقد صوتي خجلاً من الأجيال». الكاتبة صبايحي ختمت: «بعد وجودي في الاحتجاجات صرتُ أخرى، أكثر قناعة بالنضال الجمالي، فهو- وحده- سيغيِّر الواقع، أما العنف فلن يؤدّي إلا إلى مزيد من العنف. أنا في الأساس امرأة أدب وفكر، وسأبقى في الحياة أحبّ الحياة، وأناضل من أجل حياة كريمة».

وفي السياق نفسه علَّق الناشط والصحافي علاوة حاجي بعد اعتقاله على خلفية المشاركة في وقفة احتجاجية، ثم إطلاق سراحه: «لستُ ناشطاً سياسياً، ولا أنتمي إلى أيّ حزب سياسي أو حركة أو جمعية أو منظّمة أيّاً كان نوعها أو توجُّهها، ولا أدعم أيّة شخصية أو حزب سياسي، ولا أبحث عن مجد أو بطولة، وليس لي أيّ طموح سياسي. أنا- فقط- مواطن جزائري أوّلاً، وكاتب وصحافي ثانياً، عبّر عن آرائه ومواقفه وقناعاته ومازال يعبِّر، ممثّلاً لنفسي وفقط، ضمن حقّي في حرّيّة التعبير الذي يكفله لي الدستور وجميع القوانين والمواثيق الوطنية والدولية».

في السياق نفسه، وتوازياً مع التنديد بالعهدة الرابعة، وَقَّعت مجموعة من الكُتّاب والمثقّفين والإعلاميين على بيان حركة «من أجل إعادة التأسيس»، ومن مجمل ما ورد في فقراته فقرة تستفيض في شرحها للوضع السياسي العام الذي يتجاذب الجزائر، ويعرقل مسارها الديموقراطي: «الجزائر اليوم تعيش لحظة عصيبة بسبب فشل مشروع الإصلاح واستعصاء عملية التغيير وانعدام إجماع وطني على الأفق السياسي المنشود. إن ما يجري يتجاوز التلاعب بالدستور والقوانين والأعراف السياسية، ويُعَدّ خرقاً للأسس الأخلاقية العميقة التي تأسّست عليها الحياة السياسية».

البيان دعا النخبة لتمارس دورها: «يتطلّب الأمر وقفة حازمة في وجه التلاعبات التي تجري باسم مؤسّسات الدولة ضدّ المؤسّسات نفسها، وباسم الديموقراطية ضدّ الديموقراطية عينها، وباسم السياسة لتدمير الحياة السياسية الوطنية. كما يقتضي الأمر أن تتبوّأ النخبة مكانها من قيادة التغيير ببلورة الرؤية، وتحمل مهمّة التفكير في المسار وتدبير المآل والمشاركة في فعاليات المجتمع المدني».

وخلُص البيان إلى أن تأسيس دولة الحرّيّات لا يتطلّب مشاركة النخبة المثقّفة في الحياة السياسية فحسب، بل يقتضي- أيضاً- أن تتولّى النخبة قيادة الحياة السياسية والانخراط في النشاط التوعوي بمعناه الواسع.

موريتانيا

نهاية العبودية


غولنارا شاهينيان

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

حلَّت، مؤخَّراً، بالعاصمة الموريتانية نواكشوط، المقرِّرة الخاصة للأمم المتحدة بشأن الرقّ غولنارا شاهينيان، من أجل متابعة هذا الملفّ الإنساني الذي أصبح همّاً وطنياً، تـوّج بالمصادقة على خارطة طريق من تسع وثلاثين توصية، تهدف إلى القضاء على مخلّفات الرقّ باركتها لجنة حقوق الإنسان في الأمم المتحدة معتبرةً إيّاها معلماً نحو القضاء عن الرقّ في البلد. وقد ظلت هذه الظاهرة، رغم تجلّي آثارها الاجتماعية والاقتصادية، حبيسة دائرة المسكوت عنه، متأرجحة بين خطابين: سياسي مقلّل من شأنها، ومناضل حقوقي مضخِّم لها، حتى كَثُرَ الجدل حولها، وأصبحت سلعة صالحة للتوظيف السياسي المحلّي، والخارجي، ليُكشَف الحجاب عنها مؤخَّراً، فلم يعد سرّاً وجود آثار لما يعرف بالاسترقاق أو استعباد الإنسان لأخيه الإنسان، فالقرارات الحكومية شاهدة على الاعتراف بوجود الرقّ في أشكاله المعاصرة، بداية من إلغائه عام 1981، إلى تجريمه 2007، ثم إنشاء وكالة التضامن الوطنية لمكافحة مخلّفات الرقّ، والدمج، ومحاربة الفقر، فتنصيب محكمة خاصة بالبتّ في قضاياه. وبالرغم من تجليات أثر الاسترقاق وصعوبة إثباته في الواقع إلا أنه لاقى معالجة صريحة له من قبل الكُتّاب والروائيين الموريتانيين، في وقت تخلّفت فيه السياسة كثيراً عن الثقافة في طرح هذه الظاهرة؛ حيث عالج الكاتب الروائي الموريتاني موسى ولد أبنو في روايته «مدينة الرياح - 1996» القضية نفسها، فبطل روايته (فارا) وقع في الأسر صغيراً، ليواجه في بداية مسيرة حياته استعباداً يحوِّل حياته إلى جحيم، وقد دفعته مآسي العبودية ومعاناتها إلى أن ينظر إلى بني جنسه البشري الذين استعبدوه نظرة سوداوية، فهو يصرِّح بالحنق والكراهية تجاههم قائلاً إن «هذه الرمال النقية، السابحة في الضوء، كان يمكن أن تكون ذات جمال مطلق، لو لم تكن ملوَّثة بهؤلاء البشر».

وفي السياق ذاته صوَّر الشاعر والكاتب الروائي أحمد ولد عبد القادر في روايته «الأسماء المتغيِّرة - 1981» عنابات بطل القصة الذي وُلد حرّاً باسمه الأول (موسى) قبل أن يُستعبَد منذ طفولته، ويتبدَّل اسمه حسب مراحل حياتية، شكَّلت محطّات درامية للتحوُّل من حياة الحرّيّة باسم (موسى)، إلى الاسترقاق باسم (سلاك)، إلى حياة الرعي لأسياده باسم (بلخير)، ثم مرحلة الصيد (بو جناح) قبل أن يبدأ رحلة التحرُّر والتنوير والوعي والوصول إلى مستوى النضج بأسماء جديدة هي: (بابا الكبير)، و(الحكيم).

إن مواجهة هذين الكاتبين لظاهرة الاسترقاق تُعَدّ اعترافاً ثقافياً بقضية أحجَمَ عن تناولها أغلب ساسة البلد وحكّامه بالرغم من كون هذين الروائيين قد شغلا في السابق وظائف سامية في الدولة، فموسى ولد أبنو عمل مستشاراً لرئيس سابق، وولد عبد القادر شغل منصب رئاسة المحكمة العليا.

ويمكن إرجاع التضخيم المتنامي لقضايا الاسترقاق في موريتانيا إلى استغلال الظاهرة في التوظيف السياسي؛ فضلاً عن بقاء شرائح اجتماعية واسعة في دائرة التهميش، ينتمي جمع غفير منها لما يعرف بالعرب السمر أو (الحراطين) أي المتحرِّرون بعد استعباد، كما أن التنظير الرسمي لمفهوم هذه الظاهرة في موريتانيا يركِّز على بعدها الاقتصادي باعتباره الشكل الحديث للاسترقاق.



مرزوق بشير بن مرزوق

منظومة الإبداع

الإبداع عموماً، والإبداع الفكري على وجه الخصوص، يحتاج إلى منظومة متكاملة لضمانة إنتاجه واستمراره وتطوّره ووصوله إلى غايته المنشودة، والمنظومة، أية منظومة، في تفسيرها الشامل، هي مجموعة العناصر المتفاعلة فيما بينهما للوصول إلى نتائج على أرض الواقع سواء أكانت منظومة تنشد الإبداع أم التعليم أم الاقتصاد، وغيرها من المقاصد الإنسانية.

والعنصر الأول في المنظومة التي تنشد الإبداع الفكري هو توافر فضاء واسع من الحرّيّة يتحرّك فيه التعبير والتفكير في حدود القيم التي اختارها المجتمع بمحض رغبته وحرّيّته. ويشكّل عنصر الحرية- في منظومة الإبداع- العامل الحاسم في الإنتاج الفكري لأيّ مجتمع، ففي غيابه يغيب الإبداع والابتكار، ويتحوَّل هذا المجتمع تابعاً للثقافات الأخرى، وخاضعاً لما تمليه عليه تلك الثقافات من قواعدها وشروطها الإبداعية.

العنصر الثاني المهمّ في منظومة الإبداع هو مناهج التعليم وطرق تدريسها، الذي يتطلّب التركيز على التفكير الانتقادي لا التفكير التلقيني والتقليدي، التفكير الذي يدفع إلى المبادرة الخلّاقة والإبداع، ويرفع من قيمة النائقة الفنية لدى المتلقّي، ويفتح طرقاً في التعليم تدفع بانطلاق التفكير إلى أقصى حدوده، بحيث يؤدّي إلى توالد أفكار جديدة، ويجب إعطاء مساحة لتدريس الفنون بكافة مجالاتها، واعتبارها جزءاً أساسياً من المناهج التعليمية. ويكون النجاح فيها جزءاً من نجاح التلميذ في نهاية المطاف.

والعنصر الثالث في منظومة الإبداع هو وجود ما يُسَمّى الأنظمة المساندة للمبدع في المجالات الفكرية المختلفة، مثل قوانين الحماية الفكرية وحقوق الأداء، وهي حقوق تحمي المبدع والإبداع نفسه، كما تشجّع على مزيد من الإبداع، كذلك إن وجود قوانين للنشر و مؤسَّسات نشر محترفة، سوف يساهم في إنتاج أعمال أدبية وفكرية على أسس علمية ومنهجية، تنافس الإنتاج العالمي في النشر.

كما سوف يعمل وجود منافذ متقدّمة من النواحي التقنية مثل: خشبة المسرح، والاستديوهات الفنية، وصالات لعرض الفن التشكيلي، على تقديم أعمال فنية جذابة وذات مواصفات عالمية منافسة، وسوف يعمل وجود مكتبات عامة ذات مواصفات عالمية على التشجيع على زيارتها والاستفادة من خدماتها الثقافية.

العنصر الرابع: هو وجود سياسات واستراتيجيات ثقافية شاملة تشمل الغايات والأهداف التي تسعى الثقافة الوطنية إلى تحقيقها بشكل منتظم، وهي سياسات تشمل استشراف العمل الثقافي ومستقبله والنهوض بحاضره، ولقد عَرَّفَت اليونسكو مفهوم السياسة الثقافية بأنها «مجموعة الاستعمالات والعمليات التي تمارَس بإرادة ووعي المجتمع بهدف إشباع الحاجات الثقافية من خلال الاستخدام الأمثل لكل الموارد البشرية والمادية التي يمتلكها هذا المجتمع في مرحلة تاريخية معينة، ويجب أن تضمن السياسات والاستراتيجيات الثقافية مسألة تمويل المشاريع الثقافية، وكذلك التشاريع والقوانين التي تعمل على حماية الهوية الوطنية وتراثها البشري والمادي».

الإبداع في عصرنا هذا ليس زرعاً صحراوياً ينبت بالصدفة، ويخضع لمزاج الإلهام وحده، إن الإبداع منظومة متكاملة لو تَمَّ انتظامها وإدارتها بالطرق الصحيحة، فسوف تنتهي نتائجها إلى المزيد من الإبداع الفكري، والأدبي، والفني، وإلى اكتشاف الإبداع والمبدعين.

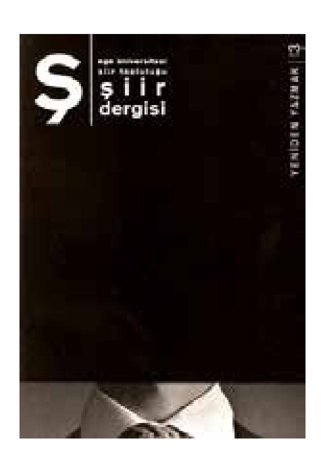
الدوريات الثقافية التركية
عدد كبير وعمر قصير

أنقرة: عبد القادر عبد اللي

عندما نطالع الجرائد التركية اليومية نجد أن صفحة «الثقافة والفن» تكاد تقتصر على الخبر الذي- غالباً- ما يتناول كبريات النشاطات الفنية والثقافية المحصورة بالعاصمة الثقافية إسطنبول، ونادراً ما يتجاوزها لنشاطات تُقام في مدن تركية أخرى على مستوى عالمي مثل المهرجانات السينمائية والشعرية التي تحمل -غالباً طابعاً دولياً، ويكون فيها مشاركون من مختلف دول العالم (مهرجان البرتقالة النهبية في أنطاليا، مهرجان جوزة القطن النهبية في أضنة)، ومصدر هذه الأخبار عموماً هي وكالات الأنباء. تنفرد جريدة «جمهوريت» عن بقية الصحف اليومية بتخصيص ملحق بعنوان: «كتاب» يتناول آخر إصدارات دور النشر، وقراءات في الكتب الحديثة، وحوارات مع الكتّاب.

وهكذا فإن المجلّات الثقافية والأدبية هي التي تُعنى بشؤون الإبداع والآراء والدراسات النقدية. لعل أوّل ما يخطر بالبال السؤال الآتي: «كم عدد الدوريات الثقافية في تركيا؟» هناك مئات من الدوريات الثقافية التي تصدر في المدن الكبرى (إسطنبول، أنقرة، إزمير، أضنة). وثمة صعوبة شديدة بإحصاء هذه الدوريات، لأنه في أثناء عملية الإحصاء يمكن أن تتوقّف مجلّات، وتصدر أخرى.

في غياب الدعم الحكومي للمنشورات الثقافية، واقتصاره على الاشتراك الذي تتابعه دائرة النشر والمكتبات في وزارة الثقافة والسياحة التركية، يمكن أن نقسّم المجلّات الأدبية عموماً إلى ثلاثة أنواع بناء على مقياس التمويل. الأول: المجلّات التي تصدرها دور النشر، وتكون الغاية الأساسية منها هي الترويج لكتّاب الدار وكتبها، ومن ثَمَّ يدخل تمويلها بند نفقات الدعاية





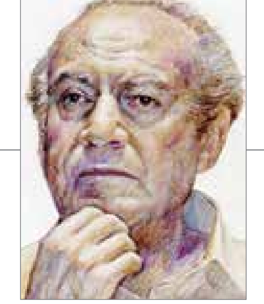
من موازنة دار النشر. الثاني: المجلّات التي تصدرها الجمعيات الأدبية وغالباً ما تركّز على نشاطات هذه الجمعية وإبداعات كتّابها الأعضاء. الثالث: المجلّات التي تصدر بشكل فردي، ويمكن القول إنّ هذا النوع من المجلّات يشبه كثيراً المجلّات التي تصدرها الجمعيّات الأدبية، ولكن بشكل غير منظّم.

ما يميّز هذه المجلّات أن قسماً كبيراً منها تخصّصي. فهناك مجلّات تنشر القصة القصيرة، وتتناول قضاياها ونقدها: «Dünyan1n Öyküsü/ قصة العالم»، «Öykü/ القصة»، «Adam Öykü/ قصة آضم»، «Öykü Teknesi/ معجن القصة»..إلخ. وأخرى تتناول الشعر: «Şiir Dergisi/ مجلة الشعر»، «Şiir Den/ تجارب شعرية»، «Şiir Vakt1/ وقت الشعر»... إلخ. وغيرها تتناول الترجمة الإبداعية. وهناك مجلّة تتناول الرواية وتنشر مقالات حول شخصيات الروايات تسمّى: «Roman Kahramanlar1/ أبطال الرواية». وهناك التي تناول النقد الأدبي «Edebiyat Eleştiri/ الأدب والنقد» وغيرها تتناول الكتب والإصدارات إضافة إلى الشعر والقصة باعتبار أن الكتب الأدبية في غالبيتها شعر وقصة منها «Hayal/ خيال» (دار خيال للنشر)، «Varl1k/ الوجود» (دار نشر بالاسم نفسه)، «Yap1 Kredi/ البناء والقروض» (دار نشر تابعة لمصرف)، «Virgül»، «Notos/ فاصلة» وغيرها.

يجمع بين الدوريات الثقافية على أنواعها صفات مشتركة: تباعد دورة إصدارها، ففي أفضل الأحوال تكون شهرية، وغالباً تصدر مَرّة كل شهرين، أو كل ثلاثة أشهر (فصلية)، وقلّة عدد النسخ المطبوعة.

في الحقيقة أن العناصر المذكورة باعتبارها صفات مشتركة بين الدوريات الثقافية تنبع من مصدر واحد هو ضعف التمويل. وغالباً ما تختفي المجلّات الثقافية بعد إصدار بضعة أعداد، ثم تعود إلى الصدور بعد مدة بالاسم نفسه أو باسم آخر.

بالطبع هناك مجلّات مستقرّة ومستمرّة منذ زمن طويل على ندرتها. وهذه المجلّات تصدر عن مؤسّسات قويّة مثل «Yap1 Kredi/ البناء والقروض» لأن هذه المجلّة تصدر عن دار نشر قويّة بالاسم نفسه هي بنية فرعية من مؤسّسة ماليّة ضخمة، إضافة إلى المجلّات التي تصدرها دور النشر الكبرى مثل «Hayal/ خيال» و«Varl1k/ الوجود».



د. محمد عبد المطلب

من الأجوبة المسكتة شعرياً

مفهوم (الحوار) يقتضي حضور شخصين على الأقل يتبادلان الكلام، وقد يصلان إلى توافق أو إلى اختلاف، وقد يكون لأحد الطرفين الغلبة على الآخر بأن يقدّم له إجابة مسكتة، سواء أكانت الإجابة بالشعر أم كانت بالنثر.

ومما يُروى حول هذه الإجابات أن (أبا سعيد المكفوف) – أحد النقّاد القدامى – قال لأبي تمام: لم لا تقول ما يُفهَم؟ فقال له أبو تمام: ولم لا تفهم ما يُقال؟.

وكان أبو تمام في مجلسه ينشد للحاضرين بعض شعره، ودخل عليه رجل واستمع منه إلى قصيدة بالغة الحسن، فقال لأبي تمام: هذا شعر لم أسمع بأحسن منه، لكن في هذه الأبيات بيتاً واحداً غير جيّد، فلو حذفته لكان أفضل، فقال أبو تمام: إن مثل هذا كمثل رجل له بنون كلّهم جميل متقدّم، وفيهم واحد متخلّف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه، لكنه لا يشتهي موته.

ومن هذه الإجابة المسكتة ما رُوي عن أن أبا تمام مدح (أحمد بن المعتصم) بقصيدة يقول فيها:

إقدام عمر، في سماحة حاتم * في حلم أحنف، في ذكاء إياس

وهؤلاء الرجال كانوا مشهورين بالشجاعة والكرم والحلم والذكاء، وكان بين الحاضرين (الكندي) الفيلسوف، فقال لأبي تمام: الأمير أعظم من هؤلاء العامة، فأجابه أبو تمام على الفور ببيتين يقول فيهما:

لا تنكروا ضربي له من دونه * مثلاً شروداً في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقلّ لـنوره * مثلاً من المشكاة والنـبراس

أي: لا تلمني لأني شبهت الأمير بمن هم أقلّ منه في المكانة الاجتماعية، فالله – سبحانه – قد مَثَّل نوره القدسي العظيم بالمصباح في فتحة الحائط، يشير بذلك إلى قوله تعال: «اللّه نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح» (النور 25).

ومثل هذه الإجابة المُسكِتة ما رُوِيَ عن أن أحد العرب قرأ قول أبي تمام:

لا تسقني ماء الملام فإنني * صَبٌّ قد استعذبت ماء بكائي

وأرسل له رسالة يطلب فيها من أبي تمام (بعضاً من ماء الملام)، وكأنه يسخر من أن أبا تمام قد جعل للّوم ماء، فردَّ عليه برسالة يقول فيها: (سوف أرسل لك بعضاً من ماء الملام إذا أرسلت لي ريشة من الذلّ) يشير بذلك إلى قوله تعالى «واخفض لهما جناح الذل من الرحمة» (الإسراء 24) وكأنه ينبّهه إلى أن المجاز يتيح للمفردات أن تخرج عن معناها الأصلي.

ويروي المرزباني أن أبا نواس في مرض موته دخل عليه رجل ليمدحه في طَرْفه الصعب، وبعد أن قال شعره الذي يمدح به أبا نواس، إذا بأبي نواس يبكي، فقال له الرجل: ما الذي يبكيك؟ فقال له: إن غيرك من شعراء المديح قالوا شيئاً أحسن مما قلت وكان جزاؤهم الصفع حتى أصيبوا بالعمى، وأنا أسأل الله أن يرزقك كما رزقهم.

ومن المَرْويّات المُسكِتة شعريّاً مارواه المرزباني أيضاً أن (محمد بن الحسن) أحد فضلاء عصره، جاءه ابنه يوماً وقال له: يا أبتي لقد قلت الشعر – وكان مثل هذا حدثاً عظيماً في هذه البيئة –، فإذا قلت شعراً أعجبك هل تهبني غلاماً أو جارية؟ قال: بل أعطيك الغلام والجارية معاً. فأنشدني ما قلت، وبدأ الابن ينشد قائلاً:

إن الديار بمَـيّفا * هيّجن حزناً قد عفا

أبكينني لشقاوتي * وجعلن وجهي كالقفا

ثم قال الابن لأبيه: ما جائزتي على هذا الشعر؟ قال أبوه: أما جائزتك على هذا فهو طلاق أمِّك ثلاثاً لأنها أنجبتك.

انقسام بلد جزأين، وأزمة دبلوماسية حادّة بين روسيا ودول الاتّحاد الأوروبي خلفتهما ثورة فبراير الأخير في أوكرانيا. ثورة الشعب السلْميّة انتقلت، في ثلاثة أشهر، من الحلم إلى الحقيقة، أنهت نظام فيكتور يانوكوفيتش (2010 - 2014)، المُتَّهم بالفساد، صحَّحت مسار الثورة البرتقالية (2004)، اقتربت خطوة من دول غرب القارة العجوز، واصطدمت فجأة بالجدار الروسي وخطر التجزئة إلى أقاليم متنافرة.
«الدوحة» زارت ميدان كييف، قلب اليورو - ثورة كما سمّاها البعض، والتقت أهم الناشطين فيه، وتحدثت مع بعض الكتّاب والمثقّفين، واستطلعت آراءهم وتوقّعاتهم حول مستقبل البلد.

كييف: سعيد خطيبي

أوكرانيا
بلاغة الميدان





صنوق جمع تبرعات للمعتصمين

أَصِلُ الميدان المطوّق بالمتاريس والعجلات المطّاطية والأسلاك الشائكة، في حدود الخامسة بعد الظهر، لأجد إيفان ريابتشي (35 سنة) في انتظاري. كان قد أتمّ للتوّ تسجيل برنامجه الإذاعي الثقافي في راديو أوكرانيا الوطني. وبعد تبادل سريع للتحيّة (دوبرو دين، بمعنى «مرحباً» بالأوكرانية) بدأ في التأفُّف من الوضع: «هل شاهدت التليفزيون الروسي اليوم؟ يبدو أنهم صارمون في مسعى السيطرة على شبه جزيرة القرم». كان وجه إيفان جدّ منقبض وهو يتحدَّث عن مخاوفه من تقسيم البلد إلى ثلاثة أجزاء (شرق وجنوب مواليان لروسيا، وغرب موالٍ للاتّحاد الأوروبي)، رددت عليه بنظرةٍ صامتة، وحوَّلت طرفي جهة امرأة عجوز، تجاعيد وجهها المتعب تشي أنها تجاوزت السبعين، وهي تمشي بخطى متثاقلة، حاملة صورة ابنها الشاب الذي فقد ذراعه اليسرى في الثورة الأخيرة، وتطلب صدقات من المارّة. كان الميدان وقتها ما يزال يعجّ بالحركة، والمعتصمون ذوو البدلات العسكرية والأحذية الخشنة، من رجال ونساء، الذين رفضوا إخلاء المكان إلى غاية تحقيق مطالبهم (بالتزام موسكو بجميع معاهداتها السابقة مع أوكرانيا، وإجراء انتخابات رئاسية مسبقة وشفافة شهر مايو/آيار) بدأوا بتحضير خيامهم المنتصبة وسط الميدان منذ شهر ديسمبر/كانون الأول، المُزَيَّنة بالأعلام الأوكرانية، أعلام المدن الداخلية التي جاؤوا منها (أغلبها من غرب البلاد) وأعلام دول أوروبية مختلفة، لقضاء ليلة باردة أخرى، فدرجات الحرارة مساءً تنخفض إلى أدنى من عشر درجات مئوية، ولا بديل عن التدفئة بالحطب وبقايا أثاث خشبي في ظل غياب أدنى شروط العيش الكريم لهم ولبعض عائلاتهم التي تقاسمهم الخيام نفسها. «بعض المعتصمين جاؤوا من مدن داخلية مثل «لفيف»، لا سكنات لهم في كييف» يضيف إيفان. هم يقتسمون المعاناة على أرض الميدان (أو ساحة الاستقلال، رمز تحرُّر البلد عام 1991)، ويتزوَّدون بالماء الصالح للشرب من بعض الصهاريج التي تأتي صباحاً لتعبئة قارورتهم البلاستكية، وأحياناً لا تكفي الجميع، ويأكلون من المطاعم الميدانية الصغيرة التي تسهر عليها نسوة، وتعتمد على مساعدات وتضامن الأوكرانيين فيما بينهم، وهي مطاعم ارتجالية لا تقدّم أكثر من صحن حساء ساخن، كأس شاي وبعض الخبز، وأحياناً قليلة الجبن. «مع ذلك، الأكل متوافر للمعتصمين. الجميع يستفيد من نصيبه. غالبية محلّات الأكل السريع الموجودة حول الميدان أغلقت أبوابها اضطراراً، ومحلّات أخرى خفَّضَت أسعارها، لأن المارّة مثل الثوّار يكتفون بالأكل مجّاناً هنا» يخبرنا المتحدِّث نفسه. يشتغل إيفان في الإذاعة، منذ أربع سنوات، وفي الترجمة الأدبية من الفرنسية إلى الأوكرانية، فقد سبق أن نقل بعض الكتّاب الفرنسيين الكلاسيكيين إلى لغته الأم، وهو كاتب معروف بين أوساط قرّاء البلد، ويعمل كثيراً لينال قليلاً. «متوسِّط الراتب لا يتجاوز الثلاثمئة أورو، وهو راتب لا يكفي حتى لإيجار شقة صغيرة. الرشوة والمحسوبية ترسَّخَتا، وصارتا جزءاً من حياتنا اليومية. أمي مثلاً اضطرت أن تغلق متجراً تجارياً صغيراً لها بسبب ضغط المسؤولين المرتشين عليها». الوضع أيام الرئيس الأسبق يانكوفيتش(؟-1950) كان – بحسب شهادات مَن التقيناهم – جدّ سيِّئ، والممارسات اللاقانونية كانت وما تزال تنخر البلد. كل إجراء إداري عادي كان يستوجب على المواطن دفع مقابل مادي يكون أحياناً باهظاً جداً، والمبلغ يتغيَّر باستمرار بحسب أهمّيّة الخدمة المقدَّمة من طرف الموظّف وبحسب

طبيعة المواطن – الزبون الطالب لها. والعلاج في المؤسسات الاستشفائية العمومية، حيث من المفروض أن تقدّم خدمات مجّانية، يلزم المواطن أيضاً دفع رشاوى مقابل الحصول على موعد فحص طبي روتيني. وضع عَكَر- أيضاً- حياة أبناء الجاليات العربية المقيمة في كييف، على غرار حمزة (37 سنة)، وهو من جنسية تونسية يقيم هناك منذ ستّ سنوات، متزوّج من أوكرانية، وأب لطفلة لم تتجاوز شهرها السابع: «افتتحت قبل عامين كافيتيريا صغيرة، وسط المدينة، لكني لم استمر اكثر من سنة. بعض أعوان الشرطة كانوا يأتون نهاراً ويفرضون عليّ دفع عمولات». حال حمزة لا يختلف عن حالَيْ وليد الأردني، وحسام المصري اللذين قابلناهم جميعاً قرب السوق العربي في كييف (Bessarabska) وكلّهم عرب يشتغلون في محلّات الأكل السريع (شاورما، فلافل وغيرها)، في مدينة حيث الأكل العربي يحظى بمكانة رمزية مهمّة، فمطعم (Lina's) يمتلك أكثر من خمسة فروع، منها فرع لا يبتعد عن الميدان أكثر من خمسين متراً، ومطعم ومقهى (Lkafa) لرجل أعمال سوري، يكاد يوجد في جميع كبريات شوارع العاصمة الأوكرانية.

يد واحدة!

إيفان لا يثق بالأسماء التي قدّمت نفسها للترشّح للانتخابات الرئاسية الشهر المقبل، مثل يوليا تيموشنكو، ونائبها في الحزب نفسه آرسوني لاتسونيكو، الملاكم الأسبق فيتالي كليتشكو، أولغ تيانيبوك أو الميليارديررينات اخميتوف (المُصنَّف ضمن قائمة أغنى خمسين رجلاً في العالم). «النخبة المُثَقَّفة مُستبعَدة من التنظيمات السياسية. وغالباً حين يبرز اسم مثقّف في الدوائر الرسمية فسنجده قادماً من تنظيم اتّحاد الكتّاب، وهو تنظيم بوليسي أكثر من كونه أدبياً» يصرّح إيفان، معتبراً اتحاد الكتاب تنظيماً سوفياتياً بائداً وجب حَلُّه في أسرع وقت.

وفي الميدان نفسه، المُنشأ وفق الطراز الستاليني، ووسط ركام مخلّفات الثورة، وأكياس الرمل التي تحيط بالخيام والبناية الإدارية الشاهقة التي كانت تؤوي متظاهرين وأُحرقت، ووسط أعلام أوكرانيا، وأسفل فندق (Ukraine)، حيث كان يقيم صحافيون وأُحرق أيضاً، صادفنا الكتّاب المتظاهرين: أندري كروكوف، إيرنا كيربا، يوري أندركوفيتش، وماري ماتيوس. أشارت إيرنا بأصبعها إلى بناية يسارَ نصب الميدان التذكاري: «من هناك كان القناصة يطلقون الرصاص الحَيّ على المتظاهرين». كانت لحظات تراجيدية عاشها الكتاب الأوكرانيون من الداخل، مدافعين عن صوتهم بالدم متشبثين بحقهم في التخلّص من رموز النظام السابق. الكتّاب المعتصمون في الميدان يتداولون فيما بينهم عبارة ساخرة وعميقة: «شكراً بوتين!» ليس حباً في زعيم الكرملين ورئيس روسيا الأقوى، وإنما لتهوُّره في التدخُّل في شؤون البلد، ووصف ثورة الشعب بأذل الأوصاف، كنعت المعتصمين بالفاشيين، والحكومة الحالية بالحكومة الانقلابية، وما أثاره موقفه من تراصّ في الصفوف وتوحُّد بين الأوكرانيين، مع اتّساع روح السخرية بين ثوار الميدان الذين علّقوا صوراً ورسومات تشبّه الرئيس الهارب يانوكوفيتش بـ (هتلر)، وتصف بوتين بـ (النازي).

انتفاضة «الميدان» أثبتت، بشكل واضح، الطابع الوحدوي والتضامني والهوية الثابتة التي تجمع أبناء أوكرانيا رغم تعدُّدهم، ومحاولات البعض إثارة العداء والتفرقة بينهم. وحدة التراب خيار شعبي لا تنازل عنه، يدافع عنه المحتجّون والناشطون الثوريون. هم يرفضون تكرار السيناريو الجيورجي (2008)، وتحويل جزيرة شبه القرم الأوكرانية إلى أوسيتيا جنوبية جديدة (وهو ما حصل فعلاً)، كما يعارضون- في الوقت نفسه- منهج تفتيت البلد، وفق مرجعيات جغرافية أو إثنية، كما حصل بداية تسعينيات القرن الماضي مع يوغسلافيا. مع ذلك، أمنيات المعتصمين ليست دائماً ممكنة كما يقول ديمترو (29 سنة) الذي تمنّى لو أن أوكرانيا التحقت أولاً بحلف شمال الأطلسي قبل مواجهة الكرملين والتفكير في الانضمام إلى الاتحاد الأوروبي. «من سَيَحْمي البلد لو وصلت الدبابات الروسية هنا؟» يتساءل. «بدأت المشاركة في المظاهرات منتصف يناير الماضي. كنت هنا يوم تدخُّلَ الـ «بركوت Berkout» (قوات مكافحة



ركام ما بعد الثورة

الشعب) بالرصاص الحَيّ، وشاهدت أناساً أعرفهم وأصدقاء يسقطون أمام عيني. رأيت الموت يمرّ أمامي. وسأبقى هنا معتصماً، ولن أخرج من الميدان حتى أتأكّد أن الثورة لن تعود إلى الوراء» يواصل المتحدّث نفسه.

يوم 18 فبراير/شباط الماضي شاهد ديمترو رفيقه أليكسندر يسقط أرضاً جراء رصاصة في الرأس. «كان في سنّ الثالثة والعشرين، طالباً بمعهد الهندسة المعمارية» يضيف. يومها كان المعتصمون مخيَّرون بين التراجع عن ثورتهم التي بدأت نهاية نوفمبر/تشرين الثاني، بعد أن علّقت الحكومة مشروع التوقيع عن اتفاقية التجارة الحرّة مع الاتحاد الأوروبي، أو مواجهة عنف قوات الشرطة والاستمرار إلى الأمام. وافقوا على الخيار الثاني، وكانت المحصّلة – بحسب بيان رسمي – 82 قتيلاً وأكثر من 600 جريح. ديمترو، ومثل المئات من الأوكرانيين الآخرين، وضع صورة رفيقه أليكسندر أمام نصب الاستقلال وسط الميدان، وصار كلّ يوم يضع وردة أمامها تذكاراً له. «سوق الورد والشموع ازدهرت بعد الثورة» يعلّق ضاحكاً. فنفق ميترو الميدان تحوّل سريعاً إلى سوق كبيرة لبيع الورد والشموع للمعزّين.

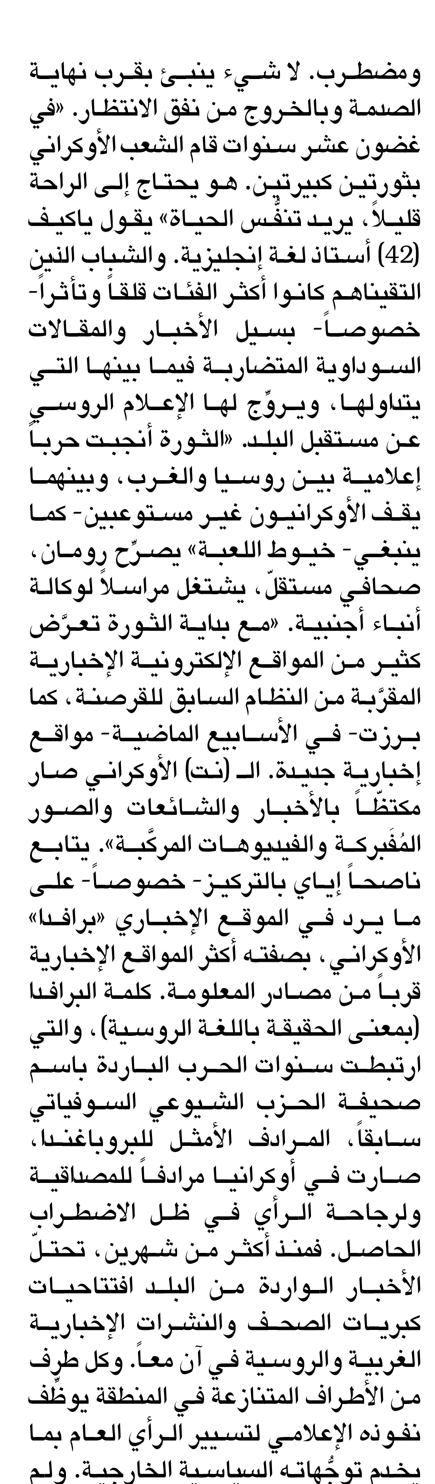
وبالقرب من صورة رفيقه كانت تصطفّ صور العشرات من الضحايا والجرحى الذين واجهوا الرصاص بصدور عارية، والمارّة يتوقّفون كل مرة أمامها للصلاة والدعاء لهم بالرحمة. «لحدّ الساعة ما يزال يوجد 113 بلاغاً بمفقودين. نبحث عنهم- خصوصاً- في المراكز الطبية» تخبرنا أوكسانا، وهي طالبة وناشطة متطوّعة جاءت لمساعدة المعتصمين في توزيع الدواء، ثم الإشراف على خليّة الإبلاغ عن المفقودين، وهي خليّة تَتَّخذ من مقرّ بلدية كييف مقرّاً لها. «في السابق، كان مقرّ البلدية ممنوعاً على عامّة الشعب. كان خاصّاً- فقط- بكبار المسؤولين، من هنا كانت تُتَّخذ أهمّ القرارات. وهو من أوائل المؤسَّسات الرسمية التي احتلّها المتظاهرون في بدايات الثورة» تتحدَّث. الدخول إلى المبنى نفسه لم يكن سهلاً. دوريّة من المتطوّعين تقوم بحماية المدخل. طلبوا منا بطاقة إثبات الهوية وبطاقة صحافية وتقديم معلومات شخصية قبل السماح لنا بتخطّي البوابة. من الداخل، يبدو مبنى البلدية مُصَمَّماً وفق الطراز المعماري النيو- كلاسيكي، وقد تحوّل- أيضاً مثل الميدان- إلى مأوى للثوّار. في الطابق العلوي نُصِبت شاشة كبيرة لعرض صور وفيديوهات مُقْتَبَسة من أيام الثورة، وحُوِّل الطابق الأرضي منه، على عجل، إلى مستشفى ميداني، حيث التقينا فاسيل (31 سنة)، وهو ممرّض متطوِّع. «قمنا بإسعاف وعلاج العشرات من الثوار. لست أعرف- تحديداً- عددهم، كانوا يأتون بالعشرات يومياً، نقوم بكل ما يمكن فعله، وبحسب الإمكانيات المتوافرة، لعلاجهم» إلى جانبه كانت تقف الدكتورة إيرين(46 سنة): «منذ نهاية شهر فبراير/شباط، ومع سقوط النظام السابق خَفَّ الضغط على المستشفى. نقوم حالياً بمتابعة بعض الحالات بأدوية وضمادات، أما المصابون إصابات بالغة وخطيرة فقد تَمَّ تحويلهم إلى مستشفيات أوروبية، في ألمانيا، وبولونيا، وجمهورية التشيك» صَرَّحَت. كانت خزانة أدوية المستشفى الميداني – وهو واحد من ثلاثة مستشفيات ميدانية كانت تنشط بشكل سرّي أيام الثورة – موجودة في مكتب مجاور، كان يشغله سابقاً موظف حسابات البلدية. وعلى الرواق دورية حرس في ذهاب وإياب، وعينها لا تغفل عن الداخل وعن الخارج.

من الشرق إلى الغرب

في الصباح الباكر البارد أَخرجُ إلى الشارع، أتحسَّسُ حركة المارّة، أتبع خطواتهم، في آرينا، وشارع باسينا، ونهج خراشاتيك صعوداً إلى الميدان، ثم الحارات والشوارع التجارية الفرعية محاولاً قراءة تعابير وجوههم.. وجوه صامتة، بأنوف محمَرّة بلسعات البرد وعيون ناعسة لا تنظر إلا صوب الأمام، مع قليل من التلاميذ يعبرون الطريق مسرعين رفقة أوليائهم باتّجاه مدارسهم. «هم يدرسون في مدارس خاصة، روسية خصوصاً» يقول إيفان. فالمدارس الحكومية الأوكرانية أجّلت إعادة فتح أبوابها إلى النصف الثاني من شهر مارس/آذار، تماماً مثل الجامعة، فالحياة الدراسية توقّفت- اضطراراً- أكثر من شهرين، وبعض الأساتذة والطلبة يعانون الأمَرّين، بسبب تأخُّر دفع رواتبهم ومنحهم الدورية. الحياة في عاصمة البلد تسير بشكل حذر، خجول



جدار تذكاري للضحايا



ومضطرب. لا شيء ينبئ بقرب نهاية الصدمة وبالخروج من نفق الانتظار. «في غضون عشر سنوات قام الشعب الأوكراني بثورتين كبيرتين. هو يحتاج إلى الراحة قليلاً، يريد تنفُّس الحياة» يقول ياكيف (42) أستاذ لغة إنجليزية. والشباب الذين التقيناهم كانوا أكثر الفئات قلقاً وتأثراً- خصوصاً- بسيل الأخبار والمقالات السوداوية المتضاربة فيما بينها التي يتناولها، ويروِّج لها الإعلام الروسي عن مستقبل البلد. «الثورة أنجبت حرباً إعلامية بين روسيا والغرب، وبينهما يقف الأوكرانيون غير مستوعبين- كما ينبغي- خيوط اللعبة» يصرِّح رومان، صحافي مستقلّ، يشتغل مراسلاً لوكالة أنباء أجنبية. «مع بداية الثورة تعرَّض كثير من المواقع الإلكترونية الإخبارية المقرَّبة من النظام السابق للقرصنة، كما برزت- في الأسابيع الماضية- مواقع إخبارية جديدة. الـ (نت) الأوكراني صار مكتظّاً بالأخبار والشائعات والصور المُفَبركة والفيديوهات المركَّبة». يتابع ناصحاً إياي بالتركيز- خصوصاً- على ما يرد في الموقع الإخباري «برافدا» الأوكراني، بصفته أكثر المواقع الإخبارية قرباً من مصادر المعلومة. كلمة البرافدا (بمعنى الحقيقة باللغة الروسية)، والتي ارتبطت سنوات الحرب الباردة باسم صحيفة الحزب الشيوعي السوفياتي سابقاً، المرادف الأمثل للبروباغندا، صارت في أوكرانيا مرادفاً للمصداقية ولرجاحة الرأي في ظل الاضطراب الحاصل. فمنذ أكثر من شهرين، تحتلّ الأخبار الواردة من البلد افتتاحيات كبريات الصحف والنشرات الإخبارية الغربية والروسية في آن معاً. وكل طرف من الأطراف المتنازعة في المنطقة يوظِّف نفوذه الإعلامي لتسيير الرأي العام بما يخدم توجُّهاته السياسية الخارجية. ولم تقتصر المعركة على الإعلام التقليدي فقط، بل شملت أيضاً مواقع التواصل الاجتماعي؛ فبينما يميل ثوّار الميدان إلى استخدام الـ (فيسبوك) و(تويتر)، يردّ عليهم أنصار روسيا من موقع (Vcontact)، الميديا الاجتماعية الثالثة من حيث عدد الزيارات في أوكرانيا.



أم تحمل صورة ابن لها فقد ذراعه

«في روسيا يكاد يَتَّفق الشعب على إجماع شبه كلّي بضرورة تدخُّل عسكري وبسط سيطرة الكرملين على شبه جزيرة القرم» يضيف رومان. وبوتين يُعَدّ- في الوقت الراهن- الكاسب الأكبر؛ فنجاحه في المعركة الدبلوماسية الحالية يمثِّل انتصاراً داخلياً أيضاً، وارتفاعاً في مؤشِّرات شعبيته، فهو يوظِّف ورقة الضغط الاقتصادية للاستمرار في التقدُّم، فأوكرانيا الباردة تتزوَّد شتاءً بحاجيّاتها من الغاز الطبيعي من روسيا بنسبة تقارب 70 % من شركة (Gazprom). وجيرانها الأوروبيون، الداعمون لثورتها يستوردون ما لا يقلّ عن 30 % من حاجياتهم الغازية من موسكو أيضاً. من ثَمَّ تظل روسيا- بالنظر إلى مخزونها الطاقوي- الرقم الأهمّ في المعادلة والطرف الأكثر ثقلاً في المنطقة مهما حاولت وسائل إعلام غربية التقليل من قيمتها ونفوذها، وظلّها يَتَّسع في أوكرانيا التي لم نكن نسمع عنها كثيراً في السابق، قبل الثورة البرتقالية ثم ثورة الميدان (أكبر ثورة موالية للاتحاد الأوروبي في العالم)، اللتين بعثتا صراعات سياسية قيمة متجدِّدة.

كيف، التي تبني مستقبلها ببطء، تجد نفسها اليوم مُجبَرة ولا مُخَيَّرة على قبول المعركة الدائرة على أرضها، وهدفها هو فقط الخروج منها بأقلّ الأضرار الممكنة. بعض المحلِّلين الروس يحاولون تبرير تدخُّل بلدهم في الشأن الداخلي لبلد مستقلّ بواجبها في الحفاظ على الاستقرار على حدودها، والاستجابة لرغبة شعب شبه جزيرة القرم لحمايتها من الحكومة التي تصفها بـ (الانقلابية) التي تشكَّلت مباشرة بعد الثورة. ويقارن محلِّلون روس الوضع الحالي بما حصل في كوسوفو (2008)، وإعلانها الانفصال عن صربيا. لكنها مقارنة لا تخلو من اختلافات، فكوسوفو لم تنفصل عن صربيا وفق خيار أحادي، بل بتوافُق أممي، وإجماع شعبي داخلي، أما روسيا فهي تقرِّر بشكل انفرادي، وترفض سماع صوت شريحة واسعة من الأوكرانيين الرافضين لتدخُّلها في القضايا الداخلية. كيف- إذاً- تتغاضى موسكو عن الحقائق الميدانية، وتواصل إصرارها على فرض الوصاية ولعب دور الأخ الأكبر على بلد مجاور لها؟ وذهب مسؤولون روس بعيداً في تشويه صورة ثورة شعب، باللعب على المصطلحات واتِّهام الناشطين بالمؤامرة وتلقّي أموال

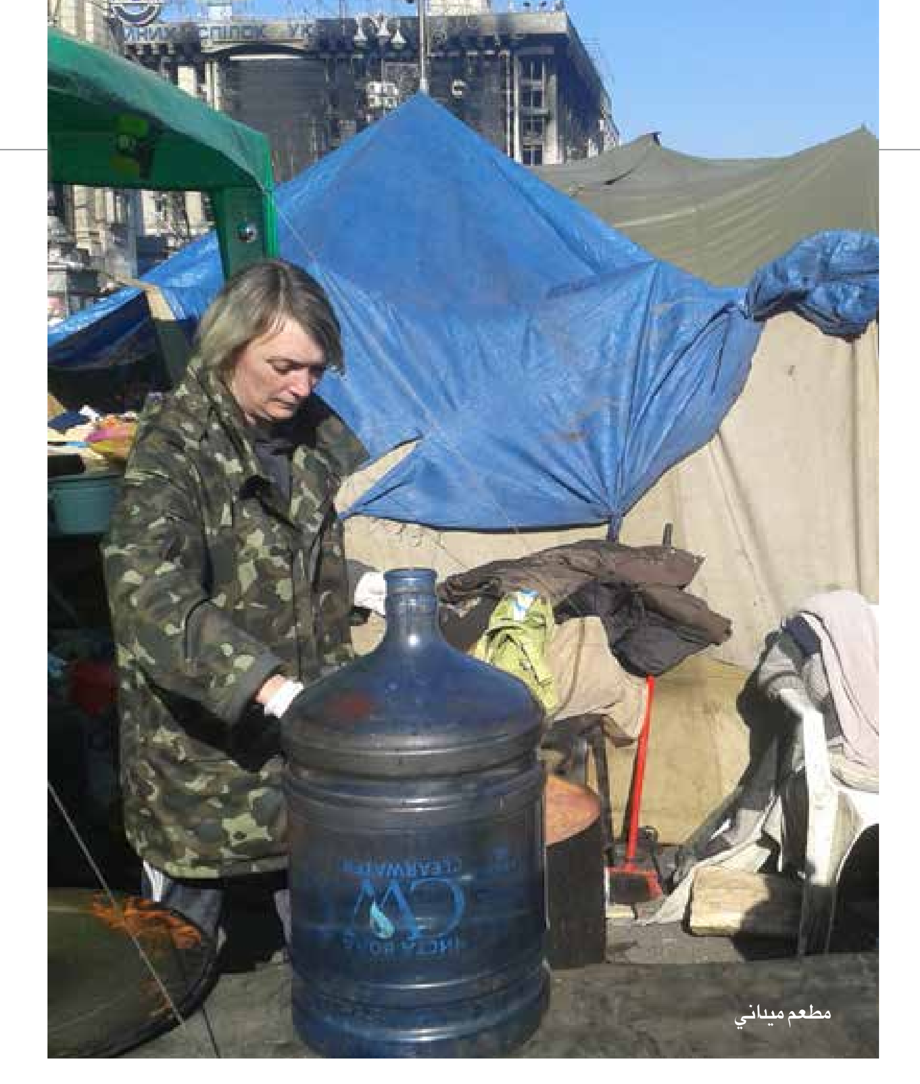


مظاهرة ضد انفصال القرم

من جهات أجنبية (غير محدَّدة)، وهو منطق متعارَف عليه بين الأنظمة القمعية التي تحاول دائماً وأد غضب الشارع بتلفيق الاتّهامات، تماماً كما حصل في تونس والقاهرة وصنعاء وإدلب وغيرها من المدن العربية الصامدة، حيث نعتت الحكومات الحركات الاحتجاجية بالتآمر مع جهات أجنبية. هي تُهَم جاهزة توزِّعها القيادات الحاكمة المتصلِّبة، بالقول فقط، دونما أدلّة. على الطرف المقابل، يتجنَّب الرسميون الأوكرانيون، والمعتصمون في الميدان الردّ على الجار الروسي بالمثل، ويفكِّرون- فقط- في سبل مواصلة الطريق؛ فقد عاشوا ثلاثة أشهر من الانتفاض، وأسبوعاً من العنف الدموي بمزيج من الفخر والارتياب: فخر بالإنجاز رافقته أناشيد قومية تتغنّى بأوكرانيا واحدة موحَّدة، وارتياب من سيناريوهات المستقبل، وخوف من تواصل تمدُّد المحطات الدرامية التي ترافق تاريخ البلد المعاصر، خوف- خصوصاً- من تدهور الوضع الاقتصادي المتململ، منذ سنوات، مع تراجع القدرة الشرائية للفرد، وتواصل تدنّي العملة المحلّيّة (1 يورو= 13 هريفنا). البلد بحاجة عاجلة إلى مساعدات مالية لا تقلّ عن ثلاثين مليار دولار تنضاف إلى ديونه الخارجية السابقة المُقَدَّرة بحوالي عشرة مليارات دولار (منها ثلاثة مليارات مستحقّة لشركة Gazprom).

كل عام وأنتن بخير

السبت الثامن مارس/آذار صباحاً. يوم عطلة أسبوعية رافقته حركة كثيفة في الميترو. في اليوم العالمي للمرأة، ارتفع نشاط محلّات بيع الورد مجدَّداً، ولم تكن النسوة والفتيات يمررن إلا وتحمل الواحدة منهن وردة أو باقة ورد بين يديها. في عيد المرأة تحوَّل الجوّ العام في المدينة من قلق إلى زهوّ وفرح، وتحوَّلت عبارات العزاء المتبادلة في الأيام السابقة إلى تهانٍ وتبريكات بعام سعيد. توزَّعت خمس فَتيات جئن بلباسهن الريفي التقليدي: اثنتان منهن بضفائر طويلة، والأخريات بشعر مُنسدل، بين مداخل الميدان، يحملن معهن سلالاً لبيع الورد. لم يكنّ يفرضن سعراً موحَّداً على بضاعتهن، ويتشاورن في السعر ويتقايضن، بحسب إمكانيات الزبون على الدفع. وبعد ساعتين، قبل منتصف النهار بقليل، كنّ قد انتهين من بيع كل ما معهن من ورد، وعدن من حيث أتين، ليحلّ محلهنّ باعة متجوِّلون من الرجال يعرضون أيضاً ورداً، وماركات عطور عالمية مغشوشة. وفي زحمة الناهبين والقادمين التقيت يانا (23 سنة)، وهي توزِّع أعلاماً أوكرانية صغيرة على المارّة، وتردِّد بصوت عال: «Slava Ukraini!» (المجد لأوكرانيا!). «بعد ثلاثة أشهر سأُتمّ دراستي في الجامعة، بكلية الاقتصاد. جميل أن تصادف نهاية دراستي بداية عهد جديد في البلد» تقول يانا القادمة من شرق البلاد، حيث تتمركز الغالبية الناعمة للرئيس الهارب فيكتور يانوكوفيتش. يانا تحبِّذ الحديث والتواصل مع أصدقائها بالروسية لا الأوكرانية، وتضيف: «أدرك أن المستقبل ليس واضحاً. حظوظي في إيجاد منصب شغل يتناسب مع تخصُّصي ضئيلة. كما أن أيّة وظيفة سأزاولها لن توفِّر لي الحَدّ الأدنى من العيش الكريم». تبدو يانا، وعلى غرار آلاف الشباب من هم في مثل سنِّها، متفائلة ومتناقضة مع نفسها في آن معاً، هي تتنبَّأ بمصير أفضل لبلدها، وتقرّ: «لو أتيحت لي فرصة للسفر والعمل في بلد آخر فلن أتردَّد. منذ سنوات أحلم بالعيش في أميركا». هكذا تختصر حلمها في بقعة بعيدة عن أرض


مطعم مياني

الأجداد. ومثل إيفان، لا تثق بالأسماء المقترحة لسباق الانتخابات الرئاسية الشهر المقبل. «مبدئياً، لن أُصَوِّت. أو ربَّما سأُصَوِّت بورقة بيضاء، وكفى». في السابق كانت تميل يانا إلى يوليا توميشنكو، قبل أن تغيِّر رأيها: «خاب ظَنِّي فيها. هي لا تختلف عن الرئيس الأسبق» تختتم. وهو نفسه رأي كثير من المعتصمين في الميدان. توميشنكو التي خرجت، عقب الثورة، من السجن في صورة «البطلة - المخلصة» سرعان مع عادت شعبيتها إلى التقهقر مجدَّداً، ويعيب عليها بعض الأوكرانيين ماضيها القيادي وتوظيفها المال العام في خدمة أغراض سياسية خاصة. ويقاسم نازار (26 سنة) القادم من مدينة لفيف القريبة من بولونيا، مهد ثوار الميدان ما ذهبت إليه يانا. «أتممت دراستي في معهد الموسيقى، وأفكِّر، منذ سنوات، في عدم الاستقرار هنا والبحث عن أفق آخر لي، في بلد آخر». على خلاف يانا، ولأنه من الشرق، يحبِّذ نازار التحدُّث بالأوكرانية بدل الروسية، وهو يُحَمِّل الرئيس الأسبق يانوكوفيتش، وابنه أليكسندر مسؤولية الوضع الاقتصادي الهشّ جدّاً للبلاد. «يانوكوفيتش وابنه وحاشيتهم نهبوا البلد، ورسَّخوا فيه الرشوة. وأيّ رئيس قادم لأوكرانيا يجب عليه تعلُّم الدرس، وعدم ارتكاب أخطاء سابقيه نفسها» يضيف. يانا مثل نازار كلاهما يتمنّى انضمام أوكرانيا إلى الاتحاد الأوروبي، شريطة أن لا تمسّ هذه المساعي الوحدة الترابية للبلد. «الروس-كشعب- إخواننا. لسنا نحمل حقداً عليهم» يقول نازار، منتقداً خيار الحكومة بفرض التأشيرة على المواطنين الروس. فسخط الغالبية يَتَّجه صوب سياسة بوتين الانفرادية والتسلطية على أوكرانيا مع أن نازار يعتقد أن «المشكل ليس في بوتين، بل في ضعف الرئيس الفارّ الذي سمح للروس بتسيير البلد كما يشاؤون».

شفتشينكو حاضراً

الحلقة الأضعف في سلسلة المتغيِّرات الحالية هي شريحة المواطنين الأوكرانيين المقيمين في روسيا. بحسب رومان هم يدفعون ثمناً مضاعفاً بسبب التزام البعض منهم بخيار الثورة ومشاركتهم رأي المعتصمين بإحداث القطيعة مع النظام الروسي. «على كل، لن يخسروا الشيء الكثير لو أجبروا على العودة إلى بلدهم الأم» يقول المتحدِّث نفسه. فهم يعانون خلف الحدود من ظروف جدّ صعبة، غالباً ما يجدون أنفسهم ضحية استغلال من طرف المؤسَّسات الإنتاجية وورش الأشغال في روسيا، مع تأخُّر أرباب العمل في دفع أجورهم، كما أن جزءاً كبيراً منهم محروم من حقوق الضمان الاجتماعي والتغطية الصحية. ظروف سيِّئة لليد العاملة الأوكرانية في روسيا تكرَّست في السنوات الماضية، ازدادت سوءاً مع الثورة الأخيرة، مع إصرار ناشطي الميدان على استبعاد كلّ الرموز السوفياتية والروسية من الواجهة، حيث تبنّوا في الأشهر الماضية شخصية شاعر أوكراني شهير رمزاً لثورتهم: تاراس شفتشينكو، الذي تصادف السنة الجارية الذكرى المئوية الثانية لميلاده (1814 - 1861). فقد انتصب تمثال خشبي له وسط الميدان، وتداول شعراء محلِّيّون على منصة الميدان (حيث كانت تُلقى الخطب السياسية فقط) لقراءة نصوص ومقاطع شعرية له، كما نُشِرت صورته على لافتات توزَّعت على مختلف كبريات شوارع المدينة. تاراس شفتشينكو ليس شاعر البلد فحسب، بل هو شاعر كوني، عميد الأدب الأوكراني، مناضل صلب، سُمِّيَت جامعة كييف باسمه، اشتُهِر- خصوصاً- بنصوصه المناهضة لحكم روسيا القيصرية، والمُحَرِّضة على إحياء الوعي القومي. تعرَّضَ للنفي وللمنع من دخول أوكرانيا عشر سنوات كاملة أيام القيصر نيكولا الأول، وعاش تحت المراقبة البوليسية حتى وفاته. اليوم، صار شفتشينكو سَيِّد الميدان بلا منازع، فهو الحاضر في كل جنباته، ونصوصه الحماسية تُرَدَّد بصوت عالٍ كما كان التونسيون عام 2011 يردّدون نص أبي القاسم الشابي:

«إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القدر
ولا بدّ لليل أن ينجلي
ولا بدّ للقيد أن ينكسر».

«آه لو كان شفتشينكو على قيد


بائعة الحلويات

الحياة!.. كان سيفخر بما أنجزه أحفاده!» يقول إيهور، الذي نصب طاولة صغيرة على طرف الميدان لبيع أقمصة صيفية تحمل صورة الشاعر، وأعلاماً أوكرانية بالأصفر والأحمر مع صورة الشاعر في الوسط. ولم يطغ على صور شفتشينكو المنتشرة في كل زوايا الميدان، سوى اعتصام حاشد نَظّمه شباب من التتار جاؤوا من مدينة سيمفروبول، عاصمة شبه جزيرة القرم للتنديد بالاستفتاء المنظم (16 مارس/آذار الماضي) بشأن انفصال شبه الجزيرة عن الوطن الأم وإلحاقها بروسيا الاتّحادية. حاملين شعارات مثل: «لا للحرب في القرم»، «الأوكرانيون إخوة»، مردّدين بأعلى صوتهم شعارات بالروسية والأوكرانية الإنجليزية رافضة لخيار تقسيم البلد جزأين منفصلين. «هو استفتاء غير شرعي. نرفضه. كُلّنا ننتمي إلى بلد واحد» يقول مصطفى (42 سنة)، ناشط حقوقي تتاري.

كابوس سنوات الاتحاد السوفياتي ما يزال عالقاً في أذهان التتار، حين اتَّهَمَهم ستالين بالتعاون مع القوات النازية، وقام بترحيلهم قسراً (200.000 شخص) إلى سيبيريا، مما تسبَّب في هلاك ما لا يقلّ عن 40 % من أفراد الشعب نفسه. هم مسلمون سنّيّون، يرافعون ضدّ تقسيم البلد وضدّ ضمِّهم إلى روسيا خوفاً من تكرار سيناريوهات القمع، على الرغم من الإغراءات المقدَّمة من موسكو ووعودها لهم بالحفاظ على هويَّتهم وحمايتهم. التتار يمثّلون حوالي 14% من سكّان شبه جزيرة القرم (من مجموع أكثر منذ مليونَيْ نسمة، ذات اغلبية روسوفونية)، ولم يعودوا إلى موطنهم، منذ سنوات النفي إلا قبل حوالي ربع قرن، أي بعد سقوط الاتحاد السوفياتي، ومن مطالب اعتصامهم في الميدان أيضاً الاعتراف بلغتهم والتعامل معهم باعتبارهم سكّاناً أصليين للبلد وليسوا فقط أقلية. «أبناؤنا يدرسون باللغة الروسية، لا التتارية. ولا توجد نِيّة صريحة للاعتراف بهويّتنا وثقافتنا» يضيف مصطفى، رغم أن التتار ساهموا- تاريخياً- في تطوُّر المنطقة، ويفخرون بانتماء المفكر والمصلح اسماعيل غاسبيرالي(1914-1851) إليهم، لكن صوتهم اليوم لا يبدو مسموعاً، فالأوضاع تسير بحسب هيمنة الكرملين، ومستقبلهم في شبه جزيرة القرم ليس واضحاً، مما دفع بالمئات منهم إلى الهجرة إلى كييف وإلى من غرب أوكرانيا خوفاً من تعرُّضهم للتصفية وللاضطهاد. هم مستضعفون في وطنهم، ولا أحد مستعدّ للدفاع عنهم، على الأقلّ في الوقت الراهن.

في حدود السابعة والنصف مساءً أتركُ الميدان، والمحتجون التتار مازالوا هناك، يفترشون العراء، ويتبادلون خيبة أمل من الأيام القادمة.. أعود إلى (Bessarabska) مجدَداً لألتقي هشام (34 سنة) فلسطيني الأصل، يؤجِّر محلاً صغيراً لبيع الأكل السريع، مقابل 1700 أورو شهريّاً. «الإيجار غالٍ جداً. لكن لا خيارَ لي» يقول متحسِّراً. يحلم هشام بتأسيس مطعم عربي متكامل، يعيل به نفسه وعائلته الصغيرة(زوجة وابنتين).. أقاسمُ هشام شطيرة شاورما وأودِّعه.

في شوارع كييف لا أثر للشرطة، فقد أجبرت على الانسحاب خارج المدينة بعد الثورة، باعتبارها – بحسب ثوّار الميدان – جزءاً من بنية النظام الحاكم الأسبق. الجيش هو المكلَّف بحماية مؤسَّسات الدولة المهمّة، مثل المطار، حيث وجدت نفسي، لحظة وصولي مطار بوريسبيل الدولي، في مواجهة ضابطة مسؤولة عن مراقبة جوازات الواصلين. كانت لا تتكلّم سوى الروسية، وطلبت مساعدة زميل لها يتحدَّث الإنجليزية ليسألني عن سبب زيارتي وعنوان الفندق الذي حجزت فيه. الوضع الأمني في البلد إجمالاً غير مستقرّ، وبعض من شرق البلاد بدأت هي أيضاً المطالبة بالانفصال عن حكومة كييف.. التوتُّر السياسي في تصاعُد، وحالة الاضطراب ستستمرّ في حال تأجيل الانتخابات الرئاسية المسبقة الشهر المقبل، والمستهدفون الآن هم المواطنون البسطاء والمعتصمون في الميدان، الذين يتوجَّب عليهم الصمود أكثر أمام رياح التحوُّلات المتسارعة، ومزيد من الانتظار لقطف ثمار الثورة.



موسكو: منذر بدر حلوم

لا شيء يدعو إلى الطمأنينة في روسيا، وجميع أسباب الانفجار متوافرة، ومع ذلك يستبعد أن يستجيب الروس لدعوات الخروج إلى الشارع التي يطلقها الليبراليون. لأسباب مختلفة، أهمّها عدم الثقة بطبيعة الدعوات وبأصحابها وبمستقبل أفضل يمكن أن تفضي إليه.

هل يأتي الربيع إلى روسيا؟

وكان الإعلام الروسي قد اشتغل كثيراً على ترويج اسم «جين شارب، Gene Sharp»، ليس حُبّاً به، إنما تأكيداً على مرجعية أجنبية للخروج إلى الشارع. روّج في روسيا لـ «جين شارب» كمنظِّر للثورات الملوّنة، ولكُتَيّبه «من الديكتاتورية إلى الديموقراطية» الذي يتضمَّن 198 طريقة غير عنيفة للوصول إلى السلطة، وقيل في الإعلام إن انهيار الاتّحاد السوفياتي، والمظاهرات في تايلاند والتيبيت وصربيا والمنطقة

العربيـة، تمّت بالآيـات الموصوفـة فـي الكُتَيّـب إيّـاه.

إلـى جانـب تسـليط الضـوء علـى المخاطـر الوطنيـة للسـير فـي طريـق «شـارب»، وريـث سـلمية غانـدي، يتـمّ التنويـه بـأن البشـر قـد يتصرّفـون وفـق طرائـق شـارب دون أن يـدروا. ولمّا كان البشر لا يعجبهم أن يكونـوا مغفَّليـن، فقد باتـوا يعرفـون «شـارب» جيِّداً فـي روسـيا، خاصـة بعـد الثـورة البرتقاليـة فـي أوكرانيـا. علمـاً بـأن الأخيـرة، منـذ دورتهـا الأولـى، شـغلت الكرمليـن بمـا ينبغـي مـن جدّيّـة. فمنـذ ديسـمبر/كانون الأول 2011، بعـد مظاهـرة معارضـة خـرج إليهـا عشـرات الآلاف فـي سـاحة «بولوتنايـا»، أعلـن فياتشيسـلاف سـوركوف، المسـؤول آنـذاك عـن تنظيـم الحيـاة السياسـية الداخليـة فـي روسـيا لـدى الكرمليـن «أن هنـاك راغبيـن فـي تحويـل الاحتجاجـات إلـى ثـورة ملوَّنـة». مضيفـاً: «هـم يتصرَّفـون حرفيـاً وفـق كتـاب «شـارب»، بـل إن سـلوكهم مطابـق للوصفـة إلـى درجـة الإمـلال». وكانت الاحتجاجات المتكرِّرة قد بـدأت فـي روسـيا بعـد انتخابـات الدومـا فـي دورتهـا السادسـة (4 ديسـمبر/كانون الأول 2011) واسـتمرَّت خـلال الحملـة الانتخابيـة وبعدهـا وصـولاً إلـى 4 مـارس/ آذار 2012، موعـد الانتخابـات الرئاسـية التـي فـاز خلالهـا بوتيـن مـن الجولـة الأولـى. وقـد ربـط المشـاركون فـي تلـك الاحتجاجـات أشـرطة بيضـاء علـى أيديهـم، وراحـت تطلـق عليهـم وسـائل الإعـلام الروسـية تسـمية «جماعـة الأشـرطة البيضـاء»، دون أن تبخل بتكرار مـا قالـه السـيناتور جـون ماكيـن عـن أن «الانتخابـات الروسـية كانـت احتياليـة، وأن «الربيـع العربـي» وصـل إلـى روسـيا، وسـوف يسـتمرّ، والشـيء نفسـه سـوف يحـدث، فـي وقـت مـا، فـي الصيـن»، وأضـاف: «أنـا واثـق مـن أن الشـعب الروسـي لـن يصبـر علـى حكومتـه الفاسـدة إلـى الأبـد». وقـد فهـم الـروس جيـداً مغـزى الحديث عـن ذلـك فـي وسـائل الإعـلام.

واسـتعدَّ الكرمليـن بالوسـائل كافـة لاسـتقبال «الربيـع». فقـد أُعِـدّت وسـائل مدروسـة لإبطـال آليـات «شـارب». مـن بينهـا إعـداد فـوج مـن «مقاتلـي الثـورة المضـادة» يمكنهـم مواجهـة الثـوار فـي ملعبهـم التقليـدي، فـي الحـرب النفسـية. إضافـة إلـى جيـش كبيـر مـن مقاتلـي الإنترنـت. راحـوا يدافعـون عـن النظـام بكفـاءة لا تقـلّ عـن كفـاءة المهاجميـن. وقـد نجحـوا بدرجـة كبيـرة فـي محاصـرة الأفـكار الثوريـة ومنـع انتشـارها، منطلقيـن مـن مقولـة «ليـس مـن الصعـب السـيطرة علـى عقـل الإنسـان العـادي إذا كنـت الوحيـد الـذي تخاطبـه». هكـذا بـدأت السـلطة الروسـية ثورتهـا المضـادة قبـل أن تبـدأ الثـورة فيهـا. وقـد هاجـم إعـلام السـلطة الاحتجاجـات «الشـعبية» و«السـلمية»، قبـل فتـرة كافيـة مـن بـدء «ثـورة الشـرائط البيضـاء»، ناشـراً فـي الوعـي العـام أنهـا ليسـت أكثـر مـن كميـن أَعَـدّه الغـرب لروسـيا. وقـد جـرى عمـل أيديولوجـي هائـل لتحصيـن النـاس ضـدّ «عـدوى» الأفـكار الثوريـة، علمـاً بـأن أجهـزة السـلطة لـم تبخـل بتأديـب غيـر المطواعيـن منهـم الذيـن ارتكبـوا أعمـال عنـف، ومارسـوا الشـغب. وكان واضحـاً أن الهـدف مـن هـذه الحملـة الشـاملة هـو تشـكيل مناعـة ضـدّ تقبُّـل وصفـة «شـارب» عنـد الـروس.

لكن مـا سـبق كلـه لـم يكـن ليثمـر لـو لـم تقـل القـوى «الوطنيـة» فـي البـلاد كلمتهـا بصـوت مرتفـع، بـل متوَعِّـد أحيانـاً. فمقابـل مظاهـرة فبراير/شـباط 2012 المعارضـة التـي خرجـت تحـت شـعار «مـن أجـل انتخابـات نزيهـة» فـي سـاحة «بولوتنايـا» فـي موسـكو، تـمَّ تنظيـم مظاهـرة أكبـر «ضـدّ البرتقالييـن»، أي ضـدّ أنصـار الثـورات، فـي «بوكلونايـا غـورا».

فقد حقَّق الكرملين نجاحات إضافية علـى خلفيـة تجربـة معانـاة الشـعب الروسـي التاريخيـة وفقدانـه الثقـة بالسياسـيين عمومـاً، وخاصـة مـع البيريسـترويكا ومـا تلاهـا مـن خسـائر وطنيـة ومعانـاة شـعبية ونهـب، وعلـى خلفيـة كفـره بالأشـخاص الداعيـن إلـى الثـورات والتغييـر، علـى اعتبـار أنهـم لا يسـعون إلا إلـى مصالحهـم الخاصـة. علمـاً بـأن الإعـلام الرسـمي لـم يبخـل بتعريـة التناقـض بيـن دعـوات الداعيـن إلـى التقـدُّم والديموقراطيـة والحريـة والنزاهـة، مـن جهـة، وتاريخهـم الشـخصي مـن جهـة أخـرى.

بمـا يشـبه التهيئـة لحـرب وطنيـة عـظـمـى، وجــد الجميــع أنفسـهم مضطرّيـن للتعبيـر عـن موقفهـم، وكأن الوطـن يناديهـم لقـول كلمـة. وهكـذا، فقـد راح عـدد كبيـر مـن المشـتغلين فـي الحقـل الثقافـي الروسـي يعبّـرون عـن مسـاندتهم للرئيـس بوتيـن بشـأن ضـمّ شـبه جزيـرة القـرم، فـي رسـالة مفتوحـة وجَّهوهـا إليـه فـي 12 مـارس/ آذار، وتركـوا إمكانيـة التوقيـع عليهـا مفتوحـة علـى موقـع وزارة الثقافـة الروسـية. وبالمقابـل هنـاك مـن المثقَّفيـن مَـنْ عـارض موقـف الكرمليـن. وقـد أعلـن الأخيـرون، علـى موقـع «نوفويـا غازيتـا»، موقفهـم المعـارض، الـذي يـرى أن روسـيا تحشـر نفسـها فـي «مغامـرة خطـرة» تحـت شـعار الدفـاع عـن الـروس فـي القـرم..». إنمـا موقـف هـذه الجهـة وتلـك، هـو فـي الجوهـر، موقـف مـن «الربيـع» عامّـة، وإن أخـذ لبوسـاً قوميـاً فـي مثـال أوكرانيـا.

الأيديولوجيـا وتهييـج المشـاعر القوميـة وتعزيـز صـورة العـدو الخارجـي والمخاطـر التـي تتهـدَّد وحـدة روسـيا ومسـتقبل شـعبها والمطامـع المعلنـة بثرواتهـا.. كل ذلـك حقيقـي، وكلـه أفـاد فـي إبعـاد الثـورة حتـى الآن، فهـل سـيفيد أيّ شـيء مـع مزيـد مـن الضغـوط الاقتصاديـة علـى الشـعب الروسـي؟ أم هـل مـن فعـل يغيِّـر واقعـاً لـم يعـد يحتمـل استشـراء الفسـاد، وغيـاب العدالـة الاجتماعيـة، والتنميـة غيـر المتوازنـة، والتوزيـع غيـر العـادل للثـروة، وتـوارث المواقـع الوظيفيـة المُـدِرّة للمـال، ونـدرة فـرص العمـل، وانقطـاع السـلالم الوظيفيـة بدرجـات مـن المحسـوبيات والعلاقـات الشخصية ،ومشاكل القوميات وسـواها؟



الأعمال الفنية للملف : JOSE AGUSTIN GONZALEZ GRILLO - كوبا

الحبر الناشف

تاريخ أدب الطفل هو تاريخ الطفولة بالأساس، وهو أيضاً تاريخ اكتساب اللغة وتعلُّم مبادئ الحياة عن طريق الأدب. في مذكراته «الطفل الذي بَنَتْه الكتب» يحيلنا الكاتب الإنجليزي فرانسيس سبافورد على تذكُّر القراءات الأولى التي أحدثت فينا تحوُّلات، كي نتوقَّف عند الأوقات التي وقع فيها كتاب معين داخل عقولنا وهي على استعداد تام له، شأنه شأن محلول شديد الإشباع، وفجأة تغيّرنا.

عبر التاريخ، تحكمت فوارق ثقافية واجتماعية في النظرة إلى الطفل. وإذا كانت العصور القديمة تتَّصف باستغلال الأطفال وإهمالهم، فإن العصر الحديث لا يخلو من بقايا هذه النظرة في بقاع البؤس النائية على تخوم المجتمعات المتخلِّفة عن قطار التنمية، حيث لا يكون مكان الأطفال الحقيقي هو المدرسة. وعبر التاريخ، أيضاً، تحكَّمت بنيات ثقافية واجتماعية واقتصادية متفاوتة في تطوُّر نظرة المجتمعات إلى الطفل، فمن المنفعة إلى التربية أخذ الطفل مكانته التي يستحقها داخل العائلة وداخل المجتمع. وهكذا أصبح أدب الطفل في المجتمعات المتقدِّمة، كما استوعبت ذلك مجتمعاتنا العربية حديثاً، عنصراً هاماً في عملية التربية والتلقين من أجل بناء شخصيات مستقبلية فاعلة في محيطها ومشاركة في تحضُّر المجتمع.

وبحسب تقرير صدر مؤخَّراً عن معهد «بروكينغز» الدولي فإن ثمانية ملايين ونصف مليون طفل في العالم العربي مهمَّشون تعليمياً، وما بين 30 و90 في المئة من التلاميذ في اليمن والمغرب والكويت يفشلون في المرحلة الابتدائية، و60 في المئة لا يتعلَّمون في المرحلة الإعدادية في المغرب وعمان. أرقام صادمة تجعل الحديث عن أدب الأطفال في العالم العربي مرهوناً بتحدِّيات بنيوية وتنموية عميقة. ومن ناحية أخرى فإن عصر الفضائيات ووسائط الميديا الجديدة تدخل على الخط لتزيد من تعميق إشكالية القراءة وإنتاج ثقافة للطفل.

«الدوحة» تفتح ملفّ أدب الأطفال، وتطرح مشاكله الراهنة وأسئلة أخرى بمناسبة اليوم العالمي لكتاب الطفل الذي يصادف الثاني من شهر إبريل/نيسان من كلّ سنة.



كان رفاعة الطهطاوي أول من أسَّس مجلّة للأطفال في العالم العربي ورأس تحريرها. بكل جديّة وبأجندة نهضوية محدَّدة اختارت جمهورها بعناية، صدرت مجلّة «روضة المدارس» أوّل مجلّة للطفل العربي في القاهرة سنة 1870، عن ديوان عموم المدارس الملكية برئاسة علي مبارك باشا متوجِّهة إلى جمهور من المتعلِّمين الصغار.

حنان جاد

بين الأمس واليوم

وقد رسم رفاعة الطهطاوي الخطّ التحريري للمجلّة، وأعلنه بوضوح مؤكِّداً أنها ستبتعد عن شؤون الحكم والسياسة والإدارة التي سمّاها جميعاً (الأحوال الوقتية)، أما من جهة الأسلوب فأكَّد على أنها «ستستخدم ألفاظاً فصيحة غير حوشية، لا متجشمة لصعب التراكيب» يعني لغة عربية فصحى بسيطة وواضحة بمعايير القرن التاسع عشر. حملت «روضة المدارس» هَمّ رفاعة الطهطاوي منذ عاد من بعثته بفرنسا، نهضة مصر، وكانت نافذة لعصره ولقلقه.

فكما تشير دراسة لمحمد عبد الغني حسن نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فإن المجلّة طرحت سؤال العصر: هل نعود إلى الماضي العربي الإسلامي لنتقدَّم على أساس من الهوية العربية الإسلامية، أم نقطع الصلة مع الماضي لنحقّق التقدُّم على طريق الغرب؟ وقد أخذت المجلة خط مؤسِّسها رفاعة الطهطاوي الذي انحاز إلى مسألة المزج بين الطريقين، ففتحت مجال المساهمة فيها أمام كتّاب المدرسة التقليدية الذين ينظرون بفخر إلى قيم وعلوم الحضارة الإسلامية، وأيضاً أمام


روضة المدارس المصرية

ممثِّلي الثقافة الغربية الحديثة في محاولة لإيجاد تيّار تمتزج فيه الأصالة بالمعاصرة.

المجلّة التي تجنَّبت الغضب الملكي بابتعادها عن السياسة كانت نواة حركة نهضة فكرية وأدبية بكل معنى الكلمة، فقد اهتمَّت مجلّة «روضة المدارس» بفنّ الرواية الغربي، وترجمت، ومَصَّرَت عدداً من الروايات، ونشرت مقامات صالح مجدي، والتي ستوصف لاحقاً بأنها بدايات فن القصة القصيرة في العالم العربي.

وفتحت الطريق أمام عدد من الموهوبين في الكتابة منهم طالب مدرسة الإدارة آنذاك إسماعيل صبري الذي سيُعرَف بعد ذلك بـ (الشاعر الكبير). كما نشرت المجلة فصولاً من الكتب خلال أعدادها: في الأدب، واللغة، والنحو، والتاريخ، والجغرافيا، والكيمياء، والأحياء.

بعدها أصدر مصطفى كامل صحيفة المدرسة وهو الذي عُرف عنه أنه تنقَّل بين ثلاث مدارس بسبب الطبيعة الصدامية لآرائه ضدّ الاحتلال الإنجليزي.

معركة المجلّات المدرسية لن تكون من طرف واحد، فقد صدرت مجلّة «الأولاد» عام 1923 على يد إسكندر مكاريوس، وكان الهدف منها تكوين جيل من الأطفال غيرِ مُعادٍ للاحتلال الإنجليزي.

ومهما حاولت مجلّات الأطفال ببراءة أن تنأى بنفسها عن السياسة فإن السياسة لن تنأى عنها، ولن تتركها لبراءتها، فمجلّة «روضة المدارس» ظلّت على ولائها للملك عبر قصائد المديح في كل المناسبات الملكية، وفي عام

1969سيتمّ أدلجة مجلّة صغيرة للأطفال تسمّى «الأمل»، وبينما لم تكن القيادات السياسية تبدي عناية كبيرة في العالم العربي لتطوير محتوى وقيمة مجلات الأطفال إلا أنها-على ما- كانت مدركة لخطورتها في عملية التنشئة الاجتماعية للأجيال الجديدة؛ لذلك- بتحريض أو بدافع شخصي للقائمين على هذه المجلّات- سوف يجعلونها دائماً تلعب دوراً في ربط الطفل عاطفياً بالقيادة السياسية عبر إيجاد مساحة لصور القائد في كل عدد ووصفه بـ (الأب)، كما حدث في أيامنا مؤخَّراً حيث نُشِرت صورة للمشير السيسي على غلاف مجلّة «سمير» المصرية، ووصفته بـ (ابن مصر).

بدأت مجلّات الأطفال من مصر إذاً، وصدرت غالبيتها في مصر وبشكل مبكّر، صدرت مجلّات: «الكتكوت»، و«مدارس الأحد»، و«بابا شارو»، و«سندباد»، و«علي بابا»، و«سمير»، ثم «علاء الدين وبلبل». بينما تنبَّهت الدول العربية لأهمّيّة مجلّات الأطفال منذ ستينيات القرن العشرين، فصدرت مجلّات الطفل في مختلف بلدان العالم العربي «ماجد وفراس» و«العربي الصغير» و«الفاتح» و«باسم وسامر» و«الأمل» و«مجلّتي» و«المزمار». إضافة إلى المجلّات التي صدرت بترخيص من مؤسَّسات غربية أو بالتعاون معها مثل مجلّات «ميكي»، و«تان تان»، و«صندوق الدنيا».

160 مجلّة للطفل رصدتها موسوعة مجلّات الأطفال في العالم العربي الصادرة عام 2005 على امتداد 16 دولة عربية: واللافت فيما رصدته الموسوعة تعثّر صدور معظم المجلّات وتوقُّفها مؤقّتاً أو نهائياً، بينما المجلّات التي تمكّنت من الصمود ولم تتعرض للتوقف هي تلك التي تصدرها مؤسسات كبيرة قادرة على تحمُّل خسائر تدنّي التوزيع ومتابعة التطوير لكن هذه المؤسَّسات- بدورها- ليست متخصِّصة في شؤون الطفل، وإنما هي دور نشر كبيرة تصدر عدداً من المطبوعات من ضمنها مجلّة الأطفال التي تبدو في أحيان كثيرة كما لو كانت قطعة مكمِّلة، أو ديكوراً.

بدأت ريادة مجلّات الأطفال من مصر، لكنها انتهت إلى الخليج العربي حيث تحتلّ صدارة التوزيع عربياً، كما تفيد بعض مواقع الرصد، مجلّة «ماجد الإماراتية»، ويحكي الزميل إيهاب الحضري نائب رئيس تحرير مجلّة «أخبار النجوم»، كيف لم يَنَمْ ليلة نشرت ماما لبنى في مقالها خطاباً أرسله إليها وهو في المرحلة الإعدادية يخبرها فيه بأنه حزين لأنه أصبح متعلّقاً بمجلة «ماجد الإماراتية»، وأنَّ على مجلّة «سمير» أن تتطوَّر حتى لا تأخذ منها الريادة مجلّة أخرى، ويعتقد الحضري أنه منذ أرسل خطابه لم يرصد أي تطوُّر يذكر على مجلّته المحبوبة «سمير».

وعلى خط المنافسة الأول تحظى مجلّة «العربي الصغير» الكويتية بتقدير كبير باعتبارها الأقوى في المحتوى والتي حافظت على رصانة تذكِّر بجدّيّة جيل الروّاد. «العربي الصغير»، كانت كتيِّباً صغيراً يُوَزَّع مع مجلّة «العربي» الكويتية التي حظيت بشهرة واحترام بوصفها مجلة تُعنى بشؤون الثقافة والفن والبحث العلمي.وكان يوزَّع مع المجلّة منذ عام 1958، ثم تحوَّل إلى مجلّة شهرية للطفل سنة 1986 أصدرتها وزارة الإعلام، وتتميَّز «العربي الصغير» على غرار مجلّة رفاعة الطهطاوي الرائدة بتعاون عدد من كبار الكتّاب مثل الروائي المصري محمد المنسي قنديل الذي يكتب سيناريوهات قصصها المصوَّرة.

في دراسة عن مجلّات الأطفال في العالم العربي نشرتها نجلاء علام عام 2000 انتقدت الطابع المحلّي للمادة المقدَّمة للطفل العربي في كل مكان، وكذلك التوزيع الذي يتّسم بالمحلّيّة. الوضع لم يختلف اليوم، بل يمكننا أن نقول إن المحلّيّة تسود، وهي - على ما يبدو- جزء من سياسة مجلّات الأطفال عبر تكريس الملامح والأسماء والملابس التي تظهر في الرسومات كنوع من التأكيد على الهوية الوطنية، وفي أحيان كثيرة عبر استخدام مفردات من اللهجة المحلّيّة، أو كما تُستخدَم في مصر اللهجة المحلّيّة في كتابة العدد بالكامل.

كما انتقدت دراسة نجلاء علام عدم وجود سياسة إعلانية تغلّب مصلحة الطفل على الاعتبارات المادية، وهو أمر يمكن لمسه عبر الإعلانات المنتشرة في هذه المجلّات اليوم لمواد غذائية ضارّة بصحّة الطفل. انتقدت الدراسة أيضاً عدم تحديد معظم مجلّات الطفل للشريحة العمرية التي تتوجّه إليها.

وفي الواقع، إذا كانت الشريحة العمرية غير محدَّدة بشكل مباشر فإن معظم المجلّات تتوجَّه إلى الطفل بين ثمانية أعوام وأربعة عشر عاماً. تكاد تغيب الشريحة الأصغر، وتغيب تماماً الشريحة الأكبر من الأطفال.

على أيّ حال إذا كان الكبار لا يريدون أن يأخذوا الأطفال بالجدّيّة اللازمة فقد انصرف عنهم الأطفال بدورهم إلى محتوى هائل توفّره أجهزة رقمية مما لا عين رأت، ولا ولا أذن سمعت، وهو الأمر الذي تنبَّهت له مجلّة «ماجد» فطوَّرت موقعاً إلكترونياً، كما صدرت عدّة مجلات إلكترونية للطفل منها مجلة «كنوز» الكويتية. لكن، لازال الفضاء واسعاً جداً وممتلكاً لعناصر الدهشة من الحركة والصوت وإمكانية التفاعل بشكل يصعب أن تصمد أمامه مسابقة «أكمل الرسم» التقليدية.

حصة العوضي:

لا يزال الحلم مستمرّاً

لم تكن الكاتبة والإعلامية القطرية حصة يوسف عبد الرحمن العوضي تدرك بأن رواية القصص والحكايات على إخوتها الصغار سوف تستدرجها فيما بعد لتصبح كاتبة قصص، وشعر، ومقدِّمة برامج للأطفال. هي من مواليد عام 1956. حصلت على بكالوريوس إعلام من جامعة القاهرة، تخصُّص إذاعة وتليفزيون، ثم ماجستير في إعلام وثقافة الطفل، من جامعة عين شمس.

في مرحلة السبعينيات والثمانينيات أعدَّت، وقدمت العديد من البرامج الإذاعية للأطفال والأسرة والشباب في إذاعة قطر، وحاليّاً تُعِدّ برنامج: «عصافير الصباح» على أثير إذاعة قطر، كما تشغل منصب رئيسة قسم برامج الأسرة في تليفزيون قطر، وهي عضوة بالأمانة العامة لجائزة الدولة لأدب الطفل، وعضوة في مجلس إدارة قناة الجزيرة للأطفال. ومجلس إدارة المركز الثقافي للطفولة.

وبموازاة عملها الإعلامي في الإذاعة والتليفزيون تساهم حصة العوضي في العديد من الأنشطة والفعاليات التربوية داخل قطر وخارجها. وفي مجال النشر ألّفت ما يقارب الخمسين كتاباً موزَّعة ما بين الأناشيد، والقصص، والمسرحيات.

توجَّت مسيرتها الطويلة بالعديد من الجوائز والتقديرات داخل قطر وخارجها، منها جائزة أفضل كتاب للأطفال في معرض كتاب الشارقة الدولي عام 1997م، وجائزة أفضل كتاب للطفل بمعرض كتاب أبوظبي الدولي عام 1998م، ونالت تكريماً في مهرجان الروّاد العرب، جامعة الدول العربية عام 2009م.

كيف ترى صاحبة «الشمس لا تزال نائمة»، و«صانعة الأحلام»، و«لماذا لم تظهر الشمس»، و«الغابة السعيدة تقيم حفل الربيع»... واقع وتطلّعات أدب الأطفال في أيامنا؟ وكيف تنظر إلى تحدّيات وسائطه الجديدة؟ وأسئلة أخرى في هذا الحوار لـ«الدوحة» حول ما يشغل بال الكاتبة والإعلامية البارزة حصة العوضي.

حوار: محسن العتيقي

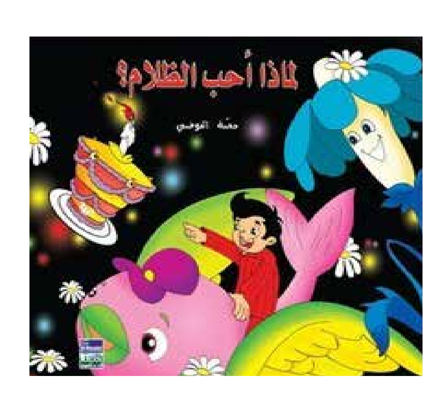
■ في شهر إبريل/نيسان من كل عام يحتفل العالم بكتاب الطفل. بالنسبة إليك - ككاتبة وإعلامية في هذا المجال- ما الذي يشكِّله لك اليوم العالمي لكتاب الطفل؟

- حين يحتفل العالم في شهر إبريل/نيسان من كل عام بكتاب الأطفال.. لا أرى بالقرب مني أيّة بادرة لذلك الاحتفال.. ورغم أن بلادنا العربية تحتفل بالكثير من الفعاليات والمهرجانات الخاصة بالطفولة كالمنتديات والمؤتمرات إلا أن ذلك الاحتفال جدير على أن يؤخذ بجدّيّة كاملة.. خاصة ونحن نفتقر إلى وجود المبدعين المختصّين بهذا الأدب.. حتى ولو بإقامة ورش عمل خاصة لمن يرغبون في دخول مجال الكتابة الإبداعية للأطفال.. ولا أعتقد أن هذه الفعالية صعبة على المهتمّين والقائمين على هذا القطاع الحيوي في بلادنا العربية.

■ هناك من يرى أن الكتابة للطفل يجب أن تكون مرهونة بالخصوصيات المحلّيّة، وهناك من يرى عكس ذلك؛ باعتبار أدب الطفل -تاريخياً- هو

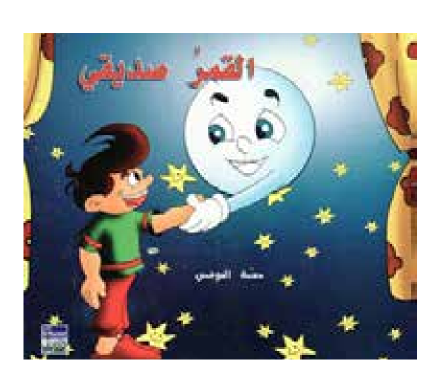












أدب عالمي. كيف تنظرين إلى هذه المستويات؟ وهل هناك حدود معيَّنة يجب أن يتقيَّد بها كاتب أدب الأطفال؟

- علاقة المادة المكتوبة للطفل بالبيئة المحلّيّة أو العالمية هو أمر خاص بالمبدع وحده؛ فهو الذي يحدّد لمن يوجِّه إبداعاته في البداية، ويحدِّد الحدود الجغرافية التي يريد نشر إبداعاته فيها، وهنا ما يحدِّد طبيعة المادة المكتوبة بحسب رغبة الكاتب نفسه. وكثيراً ما يحدِّد الكاتب بيئة جغرافية واجتماعية خاصة بإبداعاته إلا أن تلك الإبداعات تنطلق إلى العالمية لما تتضمَّنه من قضايا وأهداف إنسانية تمسّ كافة البشر من كل الأجناس دون الاهتمام بالبيئة الخاصة التي انطلق منها ذلك الإبداع. وفي ذلك مجال لنشر ثقافة تلك المجتمعات إلى نطاق العالمية. ولا ضير في ذلك أبداً نظراً لما أضحى عليه العالم من تقارب ثقافي، وفضائي، وتقني حالياً.

في وقتنا الحالي، الطفل أمام مقترحات التكنولوجيا الرقمية. بالنسبة إليك، وبعد تجربتك الطويلة في إعداد البرامج الموجَّهة للطفل، وكتابة القصص والأغاني، والمقالات الصحافية... كيف تشغلك الحاجة إلى إعادة النظر في وسائط ثقافة الطفل؟

- ربما يكون هذا السؤال هو الأهمّ بين كل الأسئلة الأخرى.. وخاصة أننا نعاني الآن أزمة في إيصال الكتاب الورقي أو المطبوع إلى جماهيره الصغيرة بسبب الانشغال الكبير بهذه الأجهزة التكنولوجية التي سرقت الأطفال من حياتهم العادية بما فيها من لعب خارجي، وحركة ونشاط، وألعاب جماعية، وحياة اجتماعية وأسرية أيضاً حيث يقضي هؤلاء الأطفال مجمل وقت صحوهم أمام تلك الشاشات الصغيرة والشاشات الكبيرة..

وربما هذه القضية لا تظهر بوضوح إلا في مجتمعاتنا الخليجية بينما تختفي في البيئات العربية الأخرى التي لم تغيِّر فيها الأحوال المادية من عادات الأطفال وأنشطتهم المعتادة..

ولهذا فهناك الكثير من الأبحاث والدراسات التي تهتمّ بهذا المجال للتوصُّل إلى الوسائل الكفيلة بوضع المنتج الإبداعي العربي بين أيدي الأطفال في مجتمعاتنا الخليجية. ولا تزال هذه القضية قيد الدراسة والبحث بالنسبة إلى الكُتّاب العرب، وبالنسبة إليَّ أيضاً...

طفل المدينة ليس كطفل في قرية؛ بل وجوده في مدرسة يُستَغَلّ في أمور الفلاحة والرعي، أطفال المخيمات، أو الذين على الحدود الجغرافية، بل هناك، في كثير من البلدان العربية، أطفال لا نعرف عددهم يعيشون في الشوارع. ألا يبدو الكلام حول أدب الأطفال في المنتديات والندوات، ونحن أمام هذه الحالات المتناقضة لوضعية الطفل العربي، كما لو كان نخبوياً وليس نضالياً من أجل تنمية حقيقية ومستقبلية؟

- لكل بيئة وضعها الاجتماعي والاقتصادي الذي يميِّزها عن البيئات الأخرى.. وفي حال وجود تلك المشاكل للطفل العربي واستمرارها بكثرة أعتقد أن التطرُّق لأدب الأطفال ما هو إلا ضرب من الترف المُبالَغ فيه حقاً في تلك المناطق المنكوبة

فقط.. والأجدى هنا جمع كل الجهود اللازمة من أجل إيجاد الحلول الكفيلة باستقرار وضع الطفل في المجتمعات العربية الأخرى اجتماعياً، واقتصادياً، وصحياً، وتعليمياً، وأمنياً.. إلخ.

أما بالنسبة للمناطق التي لا تعاني من أي خطب في استقرار أطفالها وحمايتهم فالواجب تكثيف حقول الثقافة الموجَّهة إلى الطفل فيها على كل المستويات: من كتب، وسينما، ومسرح، وإعلام مسموع ومرئي، وصحافة.. وغيرها. فوجود أزمة في مكان محدَّد لا يمنع من التطوير والاستمرار في التعليم والتثقيف لأجيالنا القادمة في بلادنا.

اسمحي لي أن أقتطع جملة وردت على لسان الراوي في بداية كتاب أنطوان دوسانت إكزوبيري «الأمير الصغير»: «إن الكبار لا يفهمون شيئاً، ومن المتعب للصغار أن يفسّروا لهم الأشياء دائماً». وهي جملة تحيل على سؤال جوهري: هل نكتب للأطفال أم نكتب كالأطفال؟! ومن خلال هذا التساؤل أريد معرفة رأيك حول التجارب العربية في مجال أدب الأطفال؟

- يختلف الباحثون في تفسير الكتابة للطفل: هل هي كتابة له، أم كتابة عنه؟ ولأن من يستلم زمام الكتابة هنا هم الكبار فهم لا يمكنهم أن يكتبوا كالأطفال، بل عليهم أن يكتبوا لهؤلاء الأطفال. وللكتابة لهم عليهم الالتزام بمعايير معينة في اللفظ، والمعنى، والأهداف، والأعمار أو المراحل العمرية الموجَّه لها الكتاب. وكذلك هناك التزامات أخرى تتعلَّق بالنشر والطباعة والتسويق. وهي تتطلَّب كفاءة عالية في الرسوم والألوان والخطوط والورق والإخراج... وغيرها من أمور الطباعة التقنية..

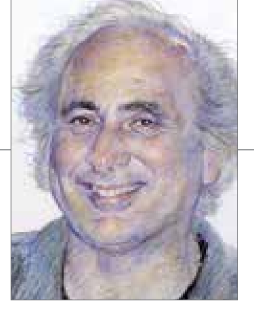
هذا بالنسبة للمادة المقروءة. ويتشابه الوضع أيضاً بالنسبة للمواد المسموعة والمرئية، والمسرحية في الالتزام بمعايير تربوية وتعليمية خاصة في أثناء الكتابة للطفل، أو حتى في اختيار الفكرة المقدَّمة للطفل، وأمور أخرى كثيرة لا مجال لها هنا.

أما بالنسبة للكُتّاب العرب فهناك أقلام كثيرة استطاعت أن تقدِّم للطفل العربي الكثير من المواد المطبوعة والتي يمكنها أن تساهم في بناء ثقافة هذا الطفل. ولا أنسى هنا أن أذكر منها بعض الأسماء كزكريا تامر، وعبد التواب يوسف، ويعقوب الشاروني، وسليمان العيسى، وأحمد نجيب.. وغيرهم.

لنقترب الآن من تجربتك الشخصية مع الكتب، ولننطلق مما كتبه الكاتب الإنجليزي فرانسيس سبافورد في مذكّراته «الطفل الذي بَنَتْه الكتب» بأننا: «نستطيع أن نتذكّر القراءات التي أحدثت فينا تحوُّلات». شغفك بالكتابة للأطفال لا شك أنه يجعلك تضعين خطّين تحت جملة «الطفل الذي بَنَتْهُ الكتب» أليس كذلك»؟

- كثيراً ما أردِّد في لقاءاتي مع الأطفال ما يشابه هذه العبارة، فحتى يمكن لأي مبدع أن يمارس الكتابة الإبداعية عليه أن يقرأ أولاً؛ فالقراءة هي الأساس الأول لأيّ مبدع يشقّ طريقه في عالم الإبداع. ومن خلال تجربتي الشخصية، فقد كنت ألتهم الكتب والروايات المترجمة والعربية منذ أن بدأت أتعلَّم القراءة والكتابة.. وكثيراً ما شغلتني قراءاتي المطوَّلة عن مواعيد امتحاناتي المدرسية، حيث أظل في مكتبة المدرسة منغمسة في قراءة كتاب ما رغم انتهاء وقت الفسحة.. وتبدأ الحصة التالية دون أن أشعر بذلك. ولم يكن ذلك هو ما حَرَّك شغفي للكتابة للأطفال، بل إن مساهمتي وممارستي العمل الإذاعي وممارستي له بإعداد وتقديم برامج الأطفال في سنّ مبكّرة جداً دفعاني إلى عشق هذا المجال ومحاولة الخوض فيه أكثر بالقراءة والبحث والكتابة ثم بالدراسة أيضاً؛ حيث أردت توثيق موهبتي الإبداعية وشغفي بعالم الأطفال وخبرتي الإعلامية والأدبية باستكمال دراساتي العليا في مجال الإعلام وثقافة الأطفال. ولا يزال الحلم مستمراً...





ستفانو بيني

كتاب في الغابة

قضيت طفولتي في بلدة جبلية صغيرة. وعندما كنت لا أذهب إلى المدرسة كنت أقضي الوقت متجوّلاً في الغابات، ألعب الكرة، وأقصد النهر.

ولكن، في بعض الأحيان، كنت أحسّ بالملل رغم كثرة الصحاب ممّن هم في سني. كان في بيتي الكثير من الكتب. كان جدّي فلاحاً وكان يقرأ كتباً حول النبيذ، وكانت جدتي متديِّنة ولم تكن تقرأ سوى الإنجيل. وذات يوم رأيت صديقاً لي ومعه كتاب بيده، وقال لي إن البلدة التي تقع على الجانب الآخر من الغابة فيها مكتبة صغيرة، أي مكان يمكنني أن أستعير منه الكتب، وأقرأها، ثم أعيدها.

مضيت نحوها مشياً على الأقدام، وكان عليّ أن أجتاز تلّاً، وغابة من أشجار الكستناء والبلوط والزان. كنت خبيراً بتلك الدروب، ومع ذلك فقد استغرقت فيها ما يقرب الساعتين. وصلت إلى البلدة، وسألت عن المكتبة. كانت في الواقع محلاً يبيع الصحف والقرطاسية، ولكنه كان يقوم بهذه الوظيفة المشكورة. وكانت صاحبة المحلّ سيدة تعرف جدّي وجدّتي، وقادتني إلى المحل من الداخل. وقفت أشاهدها مبهوتاً. كانت هناك غرفة كلّها رفوف مليئة لتمامها بالكتب. كانت صغيرة، ولكنها بدت لعيني أكبر مكتبة في العالم، كأنها محيط من الأدب. «أنت لست من هذه البلدة، ولكنك تستطيع أن تأخذ كتاباً» قالت السيدة. وأضافت «ولكن لن تأخذ أكثر من واحد، وعندما تردّه سوف يمكنك أن تأخذ واحداً غيره».

أصابني الدوار وضربتني الحيرة، وأنا ألمس الكتب، وأفتحها وأقرأ منها بضع صفحات. ثم اخترت كتاباً صغيراً أخضر اللون، أعجبني عنوانه: «حكايات المستحيل» لإدجار آلان بو.

بدأت أقرأه وأنا في طريق عودتي إلى البيت عبر الغابة، وسرعان ما أخافني. لنتخيّل الحال وأنا أنتهي من قراءته على الفراش على ضوء شمعة. كان يتحدث عن القلوب التي تنبض تحت الأرض، والقطط المدفونة حيّة، وعن جرائم غريبة. أحسست طوال الليل بأصوات غامضة ورأيت ظلالاً تتحرّك.

بعدها بيومين عدت إلى المكتبة، وقطعت هذه السكة الطويلة مرة أخرى، واخترت كتاباً جديداً لإدجار آلان بو. وفي أثناء العودة، كنت قد تهيّأت لخوف جديد، وأصبحت أوراق الكستناء والبلوط والزان تجثم فوقي مهدّدة ومتوعّدة. ولكن كانت هناك مفاجأة! كانت هذه القصص غريبة ولاذعة، بل كانت فكاهية، وجعلتني أضحك، وضحكت مستمتعاً بمغامرات فتى ليونزنج، وبلد «شيطان البرج» الغريب.

وهكذا عندما عدتُ إلى المكتبة اخترت كتاباً آخر من الكتب الخضراء للسيد (بو). وهذه المرة كانت الفكاهة والرعب متجاورين، فكانت تظهر أشياء غير عادية، وغير متوقّعة، وحوش مبتسمة، وجرائم غير مألوفة، مثل مقتل أمونتيلادو وملك الطاعون. وفي المرة التالية اكتشفت أوجست دوبان، وللمرة الأولى أقرأ رواية بوليسية.

قلت لنفسي إن السيد بو هذا كاتب شيطاني، هو وسط بين مصاص الدماء والبهلوان، به شيء من الهذيان وبعض من العقلانية، ولا تستطيع أن تعرف بتاتاً ماذا يمكن أن تتوقّع منه.

عدت مرات كثيرة إلى المكتبة حتى انتهيت من قراءة كلّ كتب بو. قالت لي السيدة وهي تضحك: «أيها الفتى، ربما حان الوقت حتى تغير، اقرأ كتاباً عن المغامرات..»، ونصحتني بقراءة «زانا البيضاء» لجاك لندن، وكان كتاباً رائعاً. ولكن لغز بو ظل يؤرقني. كيف يستطيع فنان أن يكتب بكل هذه الأساليب المختلفة، وأن يدهشك، ومع ذلك فله أسلوبه الخاص، وله أجواؤه المميزة؟ كم كانت لديه من قلوب وأرواح؟

وفي أثناء عودتي إلى البيت كنت أطيل التفكير وأفهمه. الغابة هي دائماً الغابة، ولكنّ في داخلها العديد من الأشجار من كلّ صنف ونوع، أشجار كبيرة سامقة، وأشجار صغيرة قوية، وتستطيع أن تواجه الظلام المخيف، وتلتقي بومضات الشمس المتسللة عبر أوراق الشجر، وتستطيع أن تجد ثمار الفراولة والتوت، ويصبح خيالك مُهَيَّأ لتتخيَّل قزماً باسماً، أو ذئباً عملاقاً بارز الأنياب.

هناك كتّاب ليسوا سوى شجرة واحدة، شجرة جوز، أو شجرة بلوط جميلة. وهناك كتّاب زائفون مثل شجيرات متقزمة. ولكن هناك كتّاب مثل الغابات، تدخل فيها، فَتَتوه، ولا تعرف أبداً ما الذي تراه في خطوتك القادمة داخلها.

كان إدجار آلان بو غابة، بحراً، مدينة شبحية، كان فناناً يعرف كيف يسحرك بألف طريقة وطريقة، وأن يرعبك، وأن يبهجك. منذ ذلك الحين وأنا أفضّل هؤلاء الكتاب الغامضين، الانتقائيين، المستعصين على الحل، وأولئك الذين يعلّبهم النقد الراكد في علب أكاديمية.

ولهذا فإنني مدين لهذه المكتبة، ولهذه السيدة الرقيقة، ولإدجار آلان بو، ولتلك الجولات الطويلة من المشي في الغابة، مدين لهم بأول انفعال وجداني لقارئ، لم أنسه أبداً، وقد جعلني لا زلت أحب تلك الغابة التي ليس لها حدود، غابة الكتب.

د. أحمد مختار مكي

يُعَـدّ أدب الأطفـال من أهم روافد ثقافة الطفل العربي، وذلك لما يتمتَّع به مـن عناصر الجاذبية التي تشـدّ انتباه الطفل، كما أنـه يمثّل الجزء الأكبر من المادة الثقافية التي تقدَّم للطفل العربي عن طريق الأجهزة والوسائل المتعدِّدة. ولا نبالغ إذا ذهبنا إلى القول إنه عصب وسـائل إعلام الطفل، فالنصيـب الأوفر في صحافة الأطفال لأدب الطفل بعامّة وقصص الأطفال بخاصّـة، وكذلـك كل ما تقدّمه وسـائل الإعلام الأخرى مـن إذاعة وتلفاز ومسرح يعتمد بشكل أو بأخر على النتاج الأدبي الذي كُتِب للأطفال.

تأديب التربية

وأدب الأطفـال لا يختلـف فـي كثيـر مـن الخصائـص والسمات الفنيـة عـن أدب الكبـار، لكـن، نظـراً لاختـلاف خصائـص الأطفال عـن الكبـار أصبـح لأدب الأطفـال «قواعـده ومناهجـه سـواء منها ما اتَّصل بلغتـه وتوافقها مـع قامـوس الطفـل، ومـع الحصيلـة الأسـلوبية للمرحلـة العمريـة التـي يكتـب لهـا، أو مـا اتَّصـل بمضمونـه ومناسـبته لـكل مرحلـة مـن مراحـل الطفولـة، أو مـا اتَّصل بقضايـا الـذوق وطرائـق التكنيـك».

وتتعـدَّد تعاريـف أدب الأطفـال، وببسـاطة يمكـن أن يُعَـرَّف أدب الأطفـال، بأنـه كل مـا يكتـب للأطفـال خصيصـاً مـن نتـاج أدبـي، روعـي فيـه خصائصهـم اللغويـة والنفسـية والعقليـة، متمثّـلاً فـي الأشـكال الأدبيـة المتنوّعـة مـن قصـة، وشـعر، ومسـرحية، وأغنيـة.

وإذا كان مـا يـؤرَّخ بـه لأدب الأطفال يرتبـط ببدايـة أعمـال (تشـارلز بيـرو) والـذي كانـت أولـى قصصـه «حكايـات أمـي الأوزة»، أو بأعمـال هانـز اندرسـون، فـإن الأديـب عبدالتـواب يوسـف يؤكِّـد أن أجدادنـا العـرب قـد تنبَّهـوا لأدب الأطفال وثقافاتهـم قبل هانـز أندرسـون بنحـو عشـرة قـرون، واسـتدلّ علـى رأيـه بعبـارات جـاءت فـي كتـاب «الأسـد والغـواص» الـذي كُتِـب فـي القـرن العاشـر الميـلادي، ومنهـا أن المـرء إذا أراد أن يخاطـب صبيـاً بمـا يقبلـه ويسـرّ بـه تصابـى لـه في حديثـه، وأيضـاً مـا جـاء بشـأن رسـوم الأطفـال والاهتمـام بالألـوان.

إن الكتابـة للأطفـال ليسـت بالأمـر الهيِّـن فهـي تحتـاج مهـارات خاصـة وإلمامـاً بحاجـات الأطفال ومتطلَّباتهم فـي كلّ مرحلـة مـن مراحـل نموّهـم «وصعوبـة الكتابة للأطفال تتأتّـى من عوامل عدة؛ أبرزها عدم قدرة الأديب علـى فهم عالـم الطفل أو عـدم قدرتـه علـى نسيان عالـم الكبار إلـى حَـدّ ما، إضافـة إلـى مـا يكتنـف عالـم الطفولـة من غموض، فإن هـذا الجمهور يتفاوت فـي مسـتوياته النفسـية، واللغويـة، والعقليـة، والعاطفيـة وفقـاً لمراحـل النمـوّ، فضـلاً عـن تفاوتـه من النواحي: الاقتصاديـة، والاجتماعيـة، والبيئيـة».

إن أدب الأطفـال يمثِّـل ركنـاً رئيسـاً فـي بنـاء شـخصيات الأطفـال، وتكويـن

وجدانهم وتنمية عواطفهم، كما يساعد الطفل على ضبط انفعالاته، ويسهم في نمو لغته وتشكيل قيمه ومعلوماته، كما يساهم في تنمية مشاعر انتمائه لأمته ووطنه.

فعن طريق أدب الطفل يمكن تحقيق البناء العلمي والتكنولوجي للطفل العربي، بتقديم ثقافة علمية مبسَّطة للأطفال تقدِّم لهم المعلومات العلمية والتكنولوجية بأسلوب شيِّق، وفي طباعة جيدة تعمل على جذب انتباه الطفل، وأن تكون هذه المعلومات وظيفية في حياة الطفل يستطيع استخدامها ولمس نتائجها بنفسه، وكما يمكن تدريب الأطفال على طرائق التفكير العلمي بصورة غير مباشرة، وذلك بتدريبهم على جمع البيانات وتصنيفها وتحديد المشكلات للتوصُّل إلى حَلِّ هذه المشكلات، وأن يكون المحتوى المُقَدَّم للطفل في مستوى النضج العقلي لكل مرحلة من مراحل الطفولة.

كما أن الاهتمام بإنماء القيم يأتي في مقدِّمة الأهداف التي تسعى التربية إلى غرسها في عقول الأطفال وفي نفوسهم، وأن القيم الخلقية هي الركيزة الأساسية لبناء أي مجتمع، وبصلاح أخلاقيات الأفراد يصلح المجتمع، ويستمرّ، ويتطوَّر، وبفسادها يفسد المجتمع، وينهار. ويقوم أدب الأطفال بدور مهمّ في هذا المجال، بصورة تبتعد كثيراً عن أساليب الوعظ والإرشاد التي لا تؤتي ثمارها؛ مما يجعل الطفل أكثر تقبُّلاً لهذه القيم والتوجيهات من خلال أدب الأطفال، ومنها تقديم المواقف السلوكية بصورة غير مباشرة تسهم في غرس القيم الخلقية في نفوس الأطفال وفي عقولهم، وخاصة عن طريق القصة.

ويبقي أدب الأطفال من الناحية الاجتماعية مهمّاً، حيث يتحوَّل الطفل من كائن متمركز حول ذاته إلى كائن متعاون وعضو متوافق في المجتمع، ذلك أن الحاجة إلى التربية الاجتماعية تقترن برغبة الطفل المبكرة في تكوين علاقات اجتماعية، ثم تنمو هذه الرغبة وتتطوَّر عاماً بعد عام، والفرد عندما يشعر أنه عضو في المجتمع الصغير، وأنه محبوب ومرغوب فيه من المحيطين به، فإنه يشعر بالسعادة والطمأنينة. وعن طريق أدب الأطفال يمكن مساعدة الناشئة على تفهُّم طبيعة العلاقات الاجتماعية، وإكسابه الخبرات الاجتماعية المختلفة مثل النظافة الشخصية، وآداب المرور، وآداب الحديث، وتوضيح القيم الاجتماعية من مظاهر الحياة وعلاقات الفرد بالبيئة وأهمّيّة التعاون في حياة الفرد والمجتمع.

ويمكن لأدب الأطفال أن يربّي الناشئة سياسياً كذلك، فمنذ مرحلة الطفولة يبدأ الطفل بالنموّ الذهني قبل دخوله المرحلة المدرسية الأولى، ذلك أن السنوات الحقيقية في تكوين المواطن داخل النظام السياسي تكون من سنّ الثالثة إلى سنّ الثانية عشرة، و«إن سلوك الأفراد البالغين يتّصل اتّصالاً وثيقاً بخبراتهم في أثناء الطفولة، كما أن الحقائق السياسية التي يدرسها البالغ واتّجاهاته بالنسبة لهذه الحقائق محدَّدة بما تعلَّمَه في أثناء سنوات الطفولة». وعن طريق أدب الأطفال يمكن إكساب الطفل معلومات مبسَّطة عن الأحداث السياسية، والهيئات السياسية وأنواع نظم الحكم، وبهذا يبدأ تكوين عالم الطفل السياسي، مما يساعده -في المستقبل- على فهم ما يحدث حوله، ويجعله مشاركاً فعّالاً في مجتمعه الخاص.





يعتقد الكثير من المتابعين والمشتغلين بالحقل الأدبي عموماً أن صناعة أدب خاصّ بالطفل سهلة وممكنة، في ظل وضع التصوُّرات التقليدية العامة من أنه الأدب الذي ينبني على عالم سحري، ويعجّ بالمخلوقات الغريبة، حيث تكثر الألوان والصور. إنه أدب يُكتَب وفق مقاسات خاصة ولشرائح معيَّنة. ولكنها نصوص عويصة ومركّبة، ويمكنها أن تكون في اتّجاه عكسي؛ حيث تعمل النصوص العشوائية المكتوبة للطفل على تدجينه ووضعه وضعاً مُهجَّناً وغريباً نتيجة عدم الانتباه إلى المثيرات التي تشترك في صناعة هذا الأدب.

نبيل دحماني

قبل أن يصيروا كباراً

لعلّ من بين أساسيات الاهتمام بأدب الأطفال في عصرنا الحالي تحدّي بناء القدرات الذهنية والإبداعية لأطفال العالم العربي، وهو التحدّي الذي تشترك فيه سلسلة من الحلقات المترابطة والمتكاملة فيما بينها: تبدأ بالأسرة، ثم الروضة، المدرسة، الشارع، إلى وسائل الإعلام من دوريّات ومجلّات متخصّصة، وفضائيات وبرمجيات وموادّ منشورة من خلال الإنترنت، ناهيك عن منظمات المجتمع المدني والمؤسَّسات الحكومية.

في هذا السياق تُعَدّ مراحل تكون شخصية الطفل من أعقد المراحل

إدراكاً سواء من لدن المختصين والبحاثة أو من قبل الكتّاب المهتمّين بأدب الطفل، وعليه فإنّ ما قد يوجّه لأبنائنا أنشودةً كان أم قصّةً أم مسرحية يبدو في غاية الأهمّيّة والخطورة في الوقت نفسه. لأنه الوعاء أو الوسيلة التي تتضمّن القيم والمدركات والغايات المرجوّة من استثمارنا في طفل اليوم، رجل وامرأة الغد. هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية هناك برامج مختلفة موجّهة لأطفالنا تتولّى جهات محلّيّة وخارجية إعدادها وإنتاجها ونشرها على نطاق واسع لا يعترف بالحدود الجغرافية وبالخصوصيات القومية والمجتمعية كونياً في سياق آليات العولمة الاتّصالية. مما قد يجعلنا لسنا الوحيدين مَنْ يقرّر المصفوفة القيمية والسلوكية التي لابُدّ أن تتوافر لأطفالنا. وبالنسبة لكُتّابنا وإعلاميينا... يطرح هذا الواقع تحدّياً أخلاقياً واجتماعياً وثقافياً في الوقت نفسه.

من حيث توافُر البنية التحتية، فإن ما تتوافر عليه العديد من الدول العربية اليوم من إمكانيات في مجال السمعي البصري؛ من قنوات فضائية موجهة لشريحة الأطفال يجعلنا نتفاءل. غير أن عدم تحكّمنا في تكنولوجيات المعلومات وفي البرامج الاستقطابية لقيم وثقافات وافدة يجعلنا نتريّث في تفاؤلنا، ونتراجع عن رسم واقع مبتسم لطفل عربي بحاجة إلى تنشئة سليمة وهادفة، فحين تتحوّل برامج بعض الفضائيات الموجّهة للطفل إلى قنوات ستار أكاديمي أطفال وهرج لا يستوعبه الطفل بمختلف فئاته العمرية، تكون الرسالة المراد إيصالها لأطفالنا مغلوطة قيمياً وموضوعياً. فالنغم والصورة والصوت واللون أحياناً لا تقنع الطفل مثلما تقنعه اللغة والقيمة من وراء ذلك، وحين تتسابق هذه القناة أو تلك في عرض آخر أفلام الكارتون الآسيوية والأميركية، وتهمّش أعمالاً محلّيّة خليجية أو مشرقية أو مغاربية، تنسجم والروح والمتخيَّل والمدرك المحلّي، نكون قد حكمنا على الطفل العربي بالميوعة والتبعية والتقليد غير الواعي مستقبلاً لكل ما هو غير عربي غير مَحَلّي، دون أن ينفي هذا التصوُّر وجود أعمال غير عربية هادفة تعلّم الطفل لدينا قيم الصدق والصبر والحب والتضامن وحب الأرض. والأمثلة كثيرة.

مما لا شكّ فيه أنّ عالمنا العربي والإسلامي يزخر بأقلام لها الباع الكبير في الإنتاج الأدبي الموجّه للطفل، وقد قدّمت لهذه الشريحة الحساسة في المجتمع الشيء الكثير، وكثيرة هي الأسماء التي لا تزال مغمورة أو منسية لأن الثقافة التجارية والاستهلاكية طمست مثل هذه القدرات الخلّاقة، أو تناستها لأن الغاية الإشهارية تغلب الغاية التلقينية والتعليمية الهادفة.

إنّ الطفل العربي اليوم يعيش في مجتمعات متفاوتة اقتصادياً واجتماعياً وحتى قيمياً وتكنولوجياً، لكن، ثمّة نقاط مشتركة لابد من تثمينها إذا توافرت الإرادة الصادقة والرشيدة لحكوماتنا العربية في فتح ورشات فنية وإبداعية وعلمية عربية تناقش مثل هذه القضايا وغيرها خدمةً للناشئة من خلال الاستثمار في النظم التعليمية العربية المتاحة وجعلها أكثر مواءمة وملامسة لواقع الطفل العربي وحميمياته من جهة، وأكثر فعّالية وحركيّة في حمل هذا الطفل إلى آفاق آمنة قيمياً وسلوكياً ومجتمعياً، من جهة ثانية.

وتُعَدّ مراجعة نظُم التربية والتعليم وتكييفها مع غايات سياسة ثقافية رشيدة تسعى لصناعة مواطن المستقبل الصالح والمنسجم مع هويّته وثقافته والمتقبّل للآخر، والمتفاعل الإيجابي مع التحدّيات التي يمكن أن تواجهه، مواطن لا يحمل تجاه تراثه أي عُقَد أو تشنُّجات فكرية. رجاءً لا يختلف فيه اثنان، طالما أنه مقصد كل مجتمع توّاق إلى التميُّز والفعّالية والتفوُّق والريادة.

إنّ حماية أطفالنا تكون من خلال تشريعات صارمة تكرّس حقّ الطفل العربي في التلقين السليم للحَدّ من الانعكاسات السلبية لبعض مواد الإنترنت والبرامج التي قد تغذّي اتجاهات الخمول والانطواء والكسل لدى أطفالنا، كما أثبتت ذلك الدراسات النفسية والاجتماعية المتخصّصة، ناهيك عن الأمراض النفسية والعقدية المستعصية كالإدمان على التلفاز والإعلام الآلي والإنترنت وبرامج ألعاب الفيديو، والمواد الإباحية والعنفية المُفسِدة للعقل والسلوك والترابط المجتمعي، والمفكّكة للروابط الأسرية بين الطفل/المراهق وباقي أفراد الأسرة. بالإضافة إلى الآثار الهدّامة للفرد الناضج ضحية هذه البرامج والوسائط مستقبلاً.

ومما لا شَكّ فيه، أنّ هناك دوراً مركزياً حاسماً لأدب طفل، وهو دور هادف ينهل من خبرات موضوعية رشيدة يتولّى توجيهها مختصّون في الكتابة للطفل، ومربّون، وكذلك الأطفال أنفسهم، وعلماء نفس وعلماء اجتماع وآباء... من أجل التقليص من حدّة الصعوبة الموجودة في الكتابة للطفل، وفي الوقت نفسه من أجل رسم مشروع مجتمع واضح المعالم لرجل الغد، تتولّى وسائل الإعلام والاتّصال العربية بتنوُّعها وتعدّدها توطين (أدب الطفل) في نفسيات أطفالنا. كما على المنظّمات الأهلية ومنظّمات المجتمع المدني أن تتولّى المتابعة والتوعية والتقييم وخلق بنوك للمعلومات تقوم بعملية الإسناد والدعم للحيلولة دون انحراف الجهود الرامية لإنجاح المشاريع المراد تجسيدها، وكذلك ضرورة دعم المجتمعات أو الحكومات التي تعاني من ضعف إمكاناتها المادية والبشرية، سعياً لبناء القدرات الذهنية والإبداعية لأطفال اليوم، رجال ونساء الغد في بلادنا العربية.

في نهاية هذا المقال لابد من التأكيد على أن هناك الكثير من الإرادات الخيّرة والجهود الصادقة باتجاه فتح زوايا مهمّة لنقاش هادف حول أهمّيّة أدب الطفل عربياً، لابد من تثمينها وتعميقها في ظل الطفرة المعلوماتية الراهنة التي تفرض علينا الكثير من التحدّيات.

علاج ليلى

ديمة الشكر

يقول أنطوان دو سانت إيكزوبيري الأديب الشهير صاحب أشهر قصّة نجحت في أن تغدو حكايةً في القرن العشرين «الأمير الصغير»: «الطفولة هي هذا العالم الشاسع الذي خرج منه كل واحد منّا. من أين أنا؟ أقول: أنا من طفولتي مثلما أقول أنا من وطني».

تمثّل الحكاية فنّاً أدبياً شفهياً بالدرجة الأولى، وهي تمثّل- أيّما تمثيل- المجتمع الذي نشأت فيه، بمعنى أنها تمثّله من خلال الرواة الذين تعاقبوا على روايتها، فحذفوا منها وأضافوا إليها في كلّ مرّة خانتهم الذاكرة أو أسعفتهم، وفي كلّ مرة ارتقوا درجةً في فنّ الحكي. الحكايا الشعبية أو حكايا الجنيّات وفقاً للمصطلح الغربي، هي في أصلها حكايا الشعوب مهما تباعدت وَنَأَتْ، ومهما شرّقت أو غرّبت، إذ تشترك جميعها بنواة «الحكاية» وتخضع لسحرها الذي لا رادّ له. ينطبق هذا الوصف بصورة دقيقة، على القصّص المستقاة من كتاب «ألف ليلة وليلة»؛ فالراوية الرسمية شهرزاد هي الرواة وقد تعدّدوا. أما المجتمع الذي تمثّله، فهو هنديّ وفارسيّ، وعربيّ، يطال الشرق برمّته. ومن الشرق إلى الغرب رحلت شهرزاد، وهناك فتنت حكاياتها المجتمع الغربيّ من خلال الترجمة أولاً، حيث قام أنطوان غالان بترجمتها في بداية القرن الثامن عشر، قبل أن تدخل في متن الأدب الأوروبي، عبر ترجمات أخرى ودراسات وتحليلات كثيرة، ربما كان من أشهرها كتاب أندريه ميكيل «سبع حكايات من ألف ليلة وليلة، أو ليست هناك حكايات بريئة».

وبما أن الحكي عابرٌ للزمان وللمكان، فقد رحل أيضاً من الغرب إلى الشرق، وحمل الحكايات «الغربية» نحو مجتمعات أخرى، فأحبَّها الرواة «الجُدُد» وتناقلوها، إذ وجدوا فيها صدىً وصورةً لما نُطلق عليه اليوم اصطلاحاً «القيم والمشاعر الإنسانية». وأشهر تلك الحكايات حكايا الجنيّات the fairy tales، التي دخلت إلى لغة الضاد في النصف الأوّل من القرن العشرين، فقد كان كامل الكيلاني- بحقّ- رائد أدب الأطفال عند العرب في العصر الحديث، حيث قام بتعريب طائفة منها فضلاً عن تبسيطه الشهير لبعض حكايا «ألف ليلة وليلة».

ومثلما تعرَّضَ كتاب «ألف ليلة وليلة» لأنواع مختلفة من الرقابة، تعرّضت حكايا الجنيّات- بدورها- للرقابة أيضاً، ويبدو أن «المدوِّنين» الأوائل مارسوا دور الرقيب عليها. إذ إن النصّ الأصلي لواحدة من أشهر الحكايا «ذات القبعة الحمراء» نُشِر أوّل مرة في نهاية القرن التاسع عشر. ويظهر أن «تدوين» شارل بيرو، حمل نوعاً من الرقابة، فقد حُذِفت أمورٌ بدت في نظر المُدَوِّن «غير لائقة» بل مرعبة ومخيفة بالنسبة للأطفال، مثل دعوة الذئب لذات القبّعة الحمراء إلى أكل لحم جدّتها الميتة وشرب دمها، أو خلع الطفلة لملابسها، أو خروج الذئب للتغوُّط. وفضلاً عن هذا الحذف، فإن ثمة اختلافاً كبيراً في تدوين الحكاية بين نسخة شارل بيرو ونسخة الأخوين غريم؛ وفقاً لنسخة بيرو تنتهي الحكاية حين يدخل الذئب إلى سرير الجدّة، ويلتهم الطفلة ذات القبَّعة الحمّراء، على نحو حملت فيه الحكاية عبرةً «ملائمة»، وموعظة واضحة لا لبس فيها، إذ إن الطفلة التي لم تستمع لنصيحة أمّها تنتهي في بطن الذئب الذي يمثّل استعارة واضحة للغواية والخطر. ولعلّ تدويناً مماثلاً يكاد لا يترك شيئاً لمخيّلة الطفل، بل يحرمه فرصة أن يكتشف بنفسه المعنى الكامن وراء الحكاية، بينما يبدو تدوين الأخوين غريم مختلفاً، إذ تستمرّ الحكاية، وتدخل فيها شخصيّة مهمّة هي الصياد، الذي يفتح بطن الذئب، ويُخرِج الجدّة والطفلة سالمتَيْن.

القصد أنّ ثمّة معنىً كامناً وراء كل حكاية يتعرّض للتشويه أو العطب حين يقوم المدوّن بحذف ما، سواء أكان الحذف مجحفاً أم لم يكن، موفقاً

أم غير موفق. وليس هذا المعنى إلا حصيلة الرموز والإشارات التي تبثّها الحكاية بصورة غير مباشرة للطفل، وقد كان سيغموند فرويد أوّل من نبّه إلى الطبيعة الرمزية لحكايا الجنّيّات في كتابه الشهير «تفسير الأحلام»: «نحن نعلم أن الأساطير وحكايا الجنّيّات والأمثال والأغاني، ولغة التخييل تستخدم كلّها الترميز نفسه». وكان يرى أن هذه الحكايا تقدّم للطفل عالماً للتفكير يتناسب مع تمثيل الطفل لنفسه، أو- بصورة أدقّ - يتناسب مع صورة الطفل عن نفسه. بيد أن ذروة كشف المعاني الكامنة وراء الحكايات كانت مع المحلّل والطبيب النفسي والكاتب النمساوي الشهير برونو بيتيلهايم في كتابه «التحليل النفسي لحكايا الجنّيّات» الذي نشره عام 1976. فقد نظر بيتيلهايم إلى هذه الحكايا باعتبارها تحمل في طيّاتها معنىً خاصّاً يخوّلها معالجة الطفل إن صحّ التعبير، إذ إن خبرته الطويلة في معالجة الأطفال أتاحت له الكشف عن الجانب العلاجي لهذه الحكايا، فكلّ واحدة منها تعكس صراعاً أو قلقاً أو مخاوف تظهر خلال مراحل تطوُّر الطفل ونمّوه.

وبالعودة إلى ذات القبّعة الحمراء، فقد كشف بيتيلهايم أنها تعالج عقدة أوديب التي تعاود الظهور في فترة المراهقة. فهذه الحكاية تمثّل ثنائية متضادّة: مبدأ الواقعية، ومبدأ اللذة. تظهر هذه الأخيرة على لسان الذئب وهو يشير إلى الزهور مخاطباً الطفلة: «كلّ هذه الزهور الجميلة في الغابة، وأنت لا تلقين حتّى نظرةً واحدةً عليها، بينما الغابة كلّها جميلة؟». بينما يظهر مبدأ الواقعية في تحذير الأمّ للطفلة بألا تسلك إلّا الطريق الذي دلّتها عليه، وألا تتلكّأ في الغابة.

ويظهر المستوى الرمزي، حين تسأل الطفلة الذئب الذي ادّعى أنه جدّتها، عن الأذنين واليدين والعينين والفمّ والأنف، فهذه الأعضاء ترمز للحواس الخمس التي يفهم الطفل العالم من خلالها. ويظهر المستوى الرمزي أيضاً من خلال اللون الأحمر الذي يمثّل العواطف القوية والانفعالات العنيفة، ويزداد الرمز قوّة حين نعلم أن الطفلة حصلت على قبّعتها الحمراء من جدّتها، وأن القبّعة بدت لائقةً عليها إلى درجة أنها استمدّت اسمها منها، فهذه الأمور كلّها تشير من طريق الرمز إلى الانتقال من طور الطفولة إلى البلوغ والنضج.

لكن الحكاية تعالج- قبل أي شيء، وفقاً لبرونو- خوف الصغيرة من الابتلاع، إذ إنها تكون محميّة في بيت ذويها قبل أن تنهب إلى الغابة أولاً، ثم إلى بيت جدّتها حيث يكون عليها أن تواجه ما نجم عن مصادفتها الذئب في الغابة والكلام معه. والصراع بين مبدأ الواقعية (فرضته أمّها عليها) ومبدأ اللذة (رغبتها الخاصّة) يكشف صراع الطفل الداخلي، فهو صراع بين الـ «هو» من جهة، و«الأنا» - الأنا العليا- من جهة ثانية وفقاً لمصطلحات التحليل النفسي.

وهذا الصراع يمثّل الصعوبة التي يواجهها الطفل حين يتحتّم عليه أن يطيع الكبار، لذا فإن الأطفال كلّهم يتماهون فوراً مع البطلة ذات القبّعة الحمراء.

وفقاً لبرونو فإن الحكاية تساعد الطفل على اكتشاف حقائق الحياة من خلال تسليته، وإيقاظ فضوله، فالحكاية تحثّ الطفل على التخييل، وتساعده على رؤية انفعالاته وعواطفه بوضوح، وتعينه على أن يعي الصعوبات التي تواجهه، لكن الأهم أنها تقترح له الحلول الممكنة لمواجهة المشاكل التي تعصف به.

من الممكن أن يقع المرء على حكايا شعبية عربية تشبه إلى حدّ كبير حكاية ذات القبعة الحمراء الأوروبية، خاصّة أنه وُجدت تنويعات آسيوية عليها (في الصين، وفي اليابان، وفي كوريا)، يكون الذئب فيها نمراً، وقد تتعدّد الطفلة فتغدو اثنتين أو ثلاث، وقد يتنكّر النمر على صورة الأمّ أو الخالة أو الجدّة، وبدلاً من ذهاب البطلة إلى الغابة يأتي النمر إلي بيتها متنكّراً ويطلب منها أن تفتح له الباب مخالفة بذلك نصيحة أمّها في ألا تفتح الباب لأحد. في كلّ التنويعات يبقى جوهر الحكاية واحداً إذ يقوم على الثنائية المضادّة (مبدأ الواقعية، ومبدأ اللذة)، ويبدو أن هذه الأخيرة تسرّبت بصورة غير مباشرة إلى كامل الكيلاني، إذ لعلّ مبدأ اللذة الذي حكم- إلى حدّ كبير- طفلة الحكاية، دفعه إلى تعريب العنوان بدلاً من ترجمته حرفيّاً، فالنسخة العربية مُعَنْوَنة بـ «ليلى والذئب»، وهذا الاسم يحمل في طيّاته صورة المحبوبة والمعشوقة، إذ لا أشهرَ من ليلى التي أحبّها المجنون.

د. حسين محمود

في الصغر كانت الكتب تعني فقط كتب المدرسة، ينوء ظهري بحملها، وينوء عقلي بتحملها. لم تكن الأحوال الاقتصادية العسيرة تسمح لنا باقتناء كتب أخرى. ربما كان هذا هو السرّ في تفوُّقي الدراسي، فقد كنتُ أقرأ كتب الدراسة بنهم، سواء أكانت كتب العلوم أم كانت كتب الأدب، رغم أنها كانت جميعاً رديئة الكتابة وقبيحة الإخراج.

نظرة فابتسامة فكتاب وقصيدة

أحببت كتب الهندسة لأنها لا تعبّر عن نفسها بالكلمات، بل بالقوالب، وكنتُ أفهم الفيزياء والأحياء من الرسومات التوضيحية، وأبتدع لها أنا النص المكتوب.

وفجأةً اكتشفت الأدب. لم تتحسَّن الأحوال الاقتصادية، ولكن ظهرت في الحي الشعبي الذي كنت أسكنه بدعة جديدة بين الجيل الذي يكبرني ببضع سنين، تمثّلت في تبادل الروايات، فكان الواحد يشتري رواية، والآخر يشتري أخرى، ثم ينتهي كلّ واحد من قراءة روايته ويعيرها للآخر، ويستعير منه روايته. كان هذا سبيلاً للتغلّب على الفقر عن طريق تقليل النفقات.

سحرني الأدب بلا شك، ولكن الذي ربطني به إلى الأبد هو ما كانت توفِّره القراءة من سمعة وصيت ومقام. اكتشفتُ فتنة أن يقال عني إني «مثقَّف»، واكتشفت أنني أحب أن يقال عني ذلك. التجربة الأولى كانت مشجِّعة للغاية. كان مدرِّس التاريخ في المدرسة الإعدادية يطلب إلينا أن نقوم بتحضير موضوع الدرس القادم، وينتخب منا تلميذاً يحاضر في زملائه في موضوع الدرس. وكان حظّي عندما اختارني، أنني أعددت موضوع الدرس في مكتبة الحي (كان لدار الكتب المصرية فرع في كلّ حي، وكانت مكتبة حيّنا تقع في شارع خلوصي)، وقرأت كتابين عن الموضوع في أقل من أسبوع، منهما كتاب لجورجي زيدان. وحاضرت فيما أعددته، وصفَّق لي الفصل كلّه وأعطاني الأستاذ «عاطف» العلامة الكاملة.

كانت القراءات الأولى التي وفَّرتْها بدعةالتبادل بين شباب الحي معظمها لروايات كانت شعبية في وقتها، ليوسف السباعي وإحسان عبد القدوس، وكانت تتسم بلغة سهلة وإيقاع سريع، وإثارة حسيّة، ناسبت فترة المراهقة. ثم جاءت كتب أنيس منصور بما فيها من غموض وأسرار وثقافة قارئ نهم لكتب الآخرين. رويداً رويداً بدأتُ أبحث عن كتّاب آخرين، فعرفت عبد الرحمن الشرقاوي، وزكي نجيب محمود، وعندما وصلت إلى المدرسة الثانوية درسنا كتباً للعقاد، ولطه حسين.

ربما كان طه حسين هو السبب الذي جعلني أكتشف سحراً آخر في القراءة. كانت لنا زميلة جميلة، ينشد جمالها كل الصحاب، ويتمنّون منها ولو نظرة. وكانت لديها مشكلة واحدة: أنها لا تفهم رواية طه حسين «الأيام» التي كانت مقرّرة على طلاب الثانوية العامة في وقتها. لم أصدق نفسي وأنا أشرح لها هذه الرواية، فقد كنت جالساً على مقعد وثير، وكانت هي جاثية على ركبتيها أمامي تستمع إليّ بانتباه، ثم بسرور، ثم رسمت على وجهها ابتسامة استمتاع، وفي نهاية الدرس شكرتني بكلمات اعتبرتها من روائع قصائد الغزل. لا أذكر كلماتها، ربما كانت كلمات بسيطة لا تحمل كلّ هذه المعاني التي أحسست بها، ولكنها كانت كافية لأن أعود إلى بيتي في ذلك المساء وأنا أكاد أطير فرحاً.

إن كتاباً يمكن أن يصبح مفتاحاً لقلب امرأة،هو السرّ الذي ربطني دائماً بالقراءة. العلاقة العاطفية



تبدأ بنظرة، فابتسامة، ثم كلام في الكتب، أو عن الكتب، أو من الكتب. رأي نقدي، قصيدة، قضية فلسفية. كلّه يصلح. وهكذا لم أفارق الكتاب، ولم يفارقني، وحلمت أن يكون لي كتاب يقرأه الناس فأصبحت لدي عشرات الكتب.

وللكتاب خاصية حيوية، فأنت لا تكتفي بقراءة كتاب واحد، لأن الكتب يشدّ بعضها بعضاً. وبعض الكتب تحمل أسراراً لا يفكّ شيفرتها إلا كتب أخرى. قرأت مسرح الحكيم فقادني إلى مسرح يوسف إدريس، والشرقاوي، وعبد الصبور، ثم عرفت مسرح محمود دياب، ونعمان عاشور، وميخائيل رومان. وقادني صلاح جاهين لقراءة فؤاد حداد، وبيرم التونسي. أحببت الثقافة العربية من قراءة الشعر الجاهلي، وأحببت شعر امرئ القيس على نحو خاص.

ولكن، ظلّت الرواية هي سيدة ما أفضّل قراءته. وروايات نجيب محفوظ هي التي جعلتني أحب روايات جوركي،وديستوفسكي ،وتولستوي،ومورافيا.نجيب محفوظ بالتحديد كان من شأنه أن يحدّد مستقبل حياتي. كنت قد قرأت معظم رواياته قبل أن أسافر إلى موسكو عام 1977 في رحلة استمرّت شهراً، وأخذت معي الثلاثية التي أحببتها كثيراً، أكثر من الأفلام التي شاهدتها عنها. وفي موسكو عرفت فتاة كانت تهوى الثقافة العربية، فرحت أشرح لها مكانة نجيب محفوظ الأدبية، وأروي لها قصة الثلاثية. كان ذلك في غابة تبعد خمسين كيلومتراً من موسكو، وكان الجو الصيفي فيها ساحراً. وفي لحظة معينة من الرواية تأثّرت صديقتي بما كنت أروي،وقررت أن تتزوجني. ولولا صعوبة الإجراءات في ذلك الوقت لكانت لي الآن زوجة روسية. «محفوظ» هو كلمة سرّ في العديد من أحداث حياتي. ارتبطت به من دون أن أعرفه. في كلية الألسن حيث كنت أدرّس اللغة الإيطالية اخترته لعمل بحث مقارن مع كاتب إيطالي شهير هو جوفاني فيرجا. وأنا صحافي قابلته عدة مرات، ونشرت مقابلاته في كبريات الصحف الإيطالية، مثل كورييري ديللا سيرا، ولونيتا. وكان أوّل عمل مترجم إلى اللغة الإيطالية قمتُ به هو قصة قصيرة له عنوانها «الخنافس»، ونشرت في مجلة «دياريو». وكان محفوظ هو موضوع سلسلة من المحاضرات أعددتها لجامعة روما الأولى «لا سابينسا» على مدى سنوات عديدة. ومحفوظ هو موضوع مؤتمر ناجح جداً شاركت إيزابيللا كاميرا دافليتو في إعداده في روما بمناسبة مئويته التي احتفلت بها روما، ولم تحتفل بها القاهرة.

ومحفوظ هو أيضاً موضوع كتاب صغير عنه بعنوان «محفوظ في إيطاليا» صدرت له طبعتان في سنة واحدة، وجلب لي جائزة «فلايانو» العالمية.

نجيب محفوظ هو وحده الذي يحتفظ بهذا الانفراد، فهو ليس فقط مفتاحاً لقلب المرأة، وإنما لجميع القلوب. هو مفتاح باب الحظ.

كلّنا كنّا أطفالاً، وهذا يجعلنا كلّنا كُتّاباً محتمَلين لكتب الأطفال. لا أظن أن كتب الأطفال تتعلَّق بالأطفال بقدر ما تتعلَّق بملء المسافة التي تفصل عالم الأطفال عن عالم البالغين. ينبغي على كل كتب الأطفال أن تتفاوض مع تلك المسافة بطريقةٍ أو بأخرى، سواءٌ أكان الكاتب يفكِّر كيف سيُقرَأ النص بصوت عالٍ، أم كيف سيرى الطفل نفسه في عالم يديره البالغون. قبل أن يصل الكتاب إلى يدِ الطفل، عينه أو أذُنه، يجب أن يتعامل مع العديد من البالغين: مع محرِّري دار النشر، رسّامي الصور التوضيحية، موظّفي قسم الإعلانات والتسويق، وأخيراً البالغين الشراة.

مايكل روزن*

مهمّة سهلة

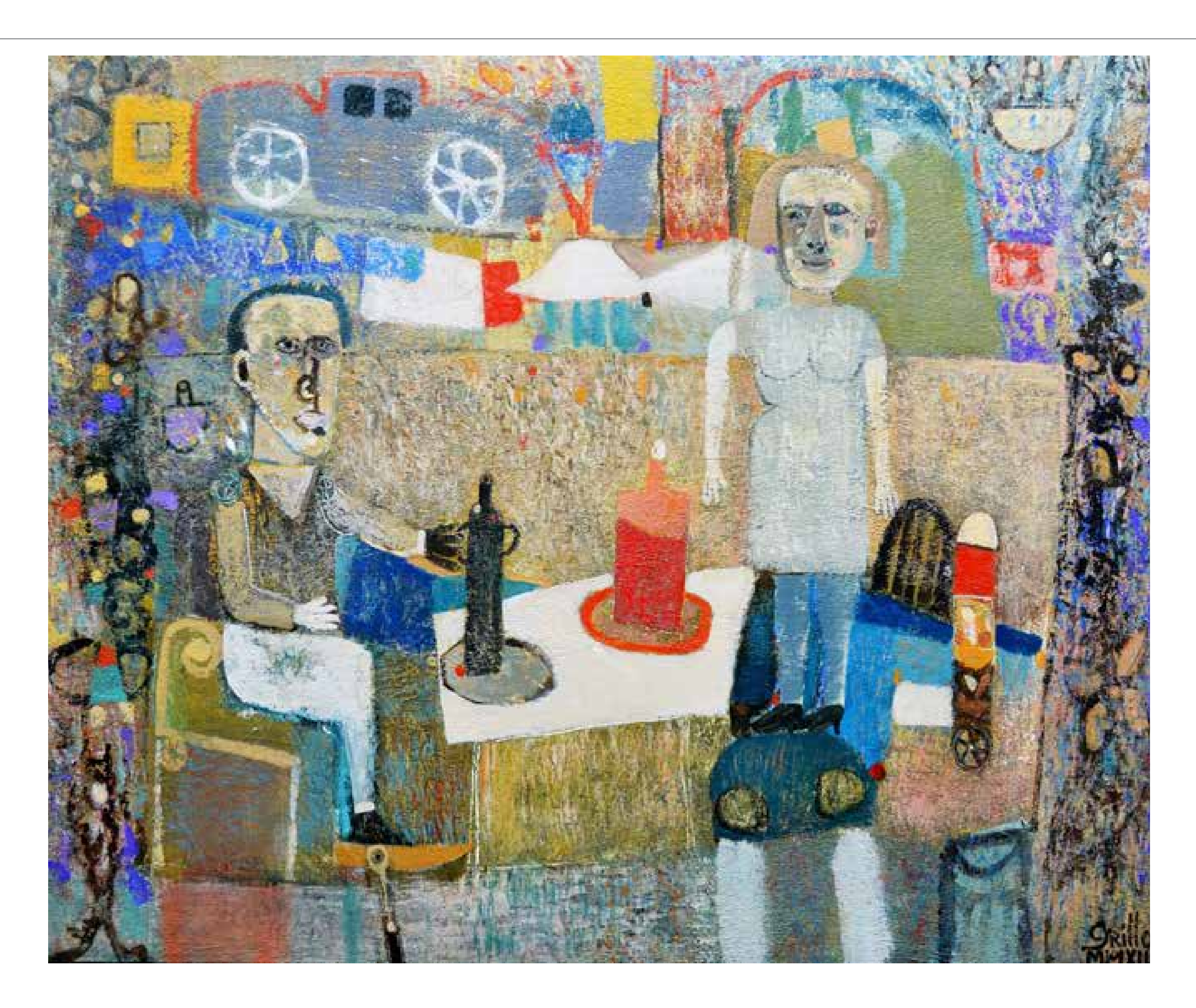
وبالطبع أيا قارئ هذه المقالة، لا شكّ أنك بالغ على الأغلب، لذا حين تفكّر في كتابة شيء للأطفال، ستتناول شيئاً من طفولتك الخاصة. قد يكون شيئاً قرأتَه أو قُرئ لك، شيئاً بهيجاً أو مؤلماً حدث معك حين كنت يافعاً.

ثمةَ أيضاً خيطٌ ممتع بين الطفل الذي كنتَه ذات مرة وبين الأطفال الذين تعرفهم الآن. إن أردت أن تكتب كتاباً للأطفال، ستجد نفساً سائراً جيئةً وذهاباً على طول ذلك الخط، متسائلاً في لحظة معينة عن الطفل الذي كنتَه، لمَ كانت لديك تلك الذائقة والاهتمامات الخاصة؟ ما الذي كان يدفعك إلى الإحباط أو الإثارة؟ ما الذي كان يخيفك؟ ما الذي كنتَ تتوق إليه؟ ثم ستنظر، تستمع وتفكّر في الأطفال الذين تعرفهم أو تلتقيهم الآن. هل توجد اختلافات كبيرة؟ أم هل توجد بنيةٌ طفولية لا تتغير؟ هل تختلف الثقافة أو الخلفية التي جئتَ منها عن تلك التي للأطفال الذين تعرفهم وتلتقيهم الآن؟ إن كان ثمة اختلاف، كيف تصلهم كتابتك؟

إذاً أنت تعرف أنك تريد الكتابة. سيتّضح لك من هذه المقالة أن لأدب الأطفال أشكالاً أو أنواعاً معينة. قد يبدو لك أن محرِّري كتب الأطفال يفكِّرون -فقط- ضمن أُطر مغلقة، لكن كتباً أحببتَها، من قبيل «الأمير الصغير» مثلاً، تتحدى مثل هذه الأُطر. قد تسمع من المحرّرين تعليقاتٍ كهذه: «لا جدوى من كتابة نص يزيد على مئتي كلمة لكتاب حكايات مصوَّرة»، أو «هذه الحكاية قديمةٌ جداً بالنسبة لقرّاء الحكايات المصوّرة»، أو «حكايتك قصيرة جداً»... إلخ.

المحيّر أنك إن ذهبتَ إلى مكتبة، وتفقَّدتَ بضع كتب، ستجد -بالطبع- أن بعضها يتحدّى هذه القيود. غالباً ما يكون سبب هذا التحدّي هو أن الكاتب مؤلِّفٌ شهير يملك المساحة الكافية ليكتب ما يريد، كما هي الحال مع كتاب «مينبينز» لرولد داهل، أو أن الكتاب الذي بين يديك هو من إصدارات دار نشر مستقلة، تاماريند، فرانسيس لينكولن أو بيرفوت بووكس مثلاً.

هذا يعني أنه ينبغي على كل من يكتب للأطفال أن يؤدّي واجبه المنزلي. يجب أن نكون واعين جداً لما يُنشر وللأسلوب الذي يتّبعه الناس في سرد الحكايات في أيامنا هذه. أخبرني الكاتب موريس غليتزمان أنه وضع لنفسه قاعدة ذهبية حين يكتب للأطفال: «ابدأ أيّ مشهدٍ وكأنك (متأخِّر) عن الحدث أو



المحادثة». أي لا تضيّع الوقت. هذه هي ملاحظته على قرّاء اليوم.

إن كنت جادّاً تجاه الكتابة، ستحتاج نوعاً من البديهيات (أو عدّة منها) كالتي ذكرها غليتزمان بحيث تتحكّم بما تكتبه على الورق.

علينا أيضاً أن نقضي بعض الوقت في المكتبات، دور الحضانة والمدارس، ومع أطفال يقرؤون لنرى كيف تؤثّر الكتب في القرّاء. أنت -بالطبع- القارئ الأول لما تكتب، لكنك تريد أن تكون قارئاً يستطيع أن يتظاهر بأنه الطفل القارئ. عليك أن تكوّن إحساساً بجمهورك لكي تستطيع أن تكون صارماً مع نفسك تجاه ما تكتب. لا شكّ أن جزءاً من ذاك الطفل القارئ الذي تخاطبه يتوافق مع الطفل القارئ الذي كنتَه ذات مرة. قد لا يكون هذا أمراً سيئاً، لكنه غالباً ما يكون غير كاف؛ إذ عليك أن تأخذ الطفل القارئ الحالي -أيضاً- في اعتبارك.

عالَم كتب الأطفال ودودٌ ولطيف، مليء بأشخاص يستميتون في سبيل أن يثقّفوا الأطفال ويمتّعوهم بالأفكار، بالعوالم المتخيّلة والقضايا المعاصرة. أينما جُلتَ بعينك في هذا العالم، ستجد أشخاصاً ملتزمين يقبلون أن يبذلوا جهداً خارقاً في سبيل الوصول إلى طفل قد لا يجد فرصة الحصول على كتاب. ثمّة عدد كبير من المنظّمات تحاول تشجيعَ حبّ القراءة، وحين يكون لديك شيء مكتوب أو مطبوع، مهما كان متواضعاً، ستجد أماكن كثيرة مهتمّة بدعوتك لمشاركة كتبك مع بعض الأطفال. جزء هام من الكتابة للأطفال هو الظهور في مهرجانات الكتب والمكتبات والمدارس. ولكي تصبح كاتباً للأطفال يجب أن تتابع ما يفعله وما يقوله الكُتّاب الذين نُشرت أعمالهم حين يظهرون.

قد تُخَلِّف كتابة كتب الأطفال شعوراً بالوحدة مثلما في الأنواع الأخرى من الكتابة، لكن، ثمّة هامش اجتماعي كبير فيما يتعلّق بالكيفية التي تصل بها الكتب إلى القرّاء. آلاف الناس يقومون بهذا العمل- غالبيتهم من الآباء، أصحاب المكتبات، والمعلمين- لذا؛ مطلوب منك أن تكون بين هؤلاء حين ينظّمون فعّاليات معيَّنة. إن استطعت أن تحافظ على توازنك جيداً، سيكون هذا جزءاً مما يحفّزك على العودة إلى الصومعة لتكتب المزيد!

---

*مايكل روزن هو مؤلف 140 كتاباً من الشعر والحكايات للأطفال.

شعب بألف وجه

مبارك وساط

يُعتبر جورج جان (1920 - 2011) من أهمّ من كتبوا شِعْراً للأطفال في فرنسا، إضافةً إلى كونه مُؤَلِّفَ عددٍ من الأنطولوجيات الشِّعريّة، من بينها: كتابُ الشُّعراء الذّهبي الأوّل: «كيف ندفع الأطفال إلى الاهتمام بالشِّعر» (غاليمار/ طفولة)، كتابي الذّهبيّ للشّعراء: «الطِّفل والشِّعر» (سيغرس). وقد كتب، أيضاً، شِعْراً (للكبار)، إذا جاز التّعبير، وكانتْ آخرُ مجموعة صدرتْ له مُهداةً إلى زوجته، وعنْوانُها: «كلماتٌ من أجلها» (2010). وقد درّسَ جورج جان اللسانيّات، وكتبَ دراساتٍ عن الشِّعر، وعن الرّواية والمسرح (صدرتْ ضِمن منشورات سوي)، كما أنّ دراساته عن قراءة الشِّعْر من طرف الأطفال تميّزتْ بالصّرامة في التّحليل، وأيضاً برهافة الإحساس تجاه عوالم الأطفال، وبالثّقة في قدرات الأطفال على الولوج إلى عوالم الخيال، وهي ثقةٌ كانتْ دائماً في محلّها. وأشهرُ مؤلّفات جورج جان في هذا المجال الأخير هي: «نحو بيداغوجيا للمخْيال» (كاسترمان، 1997).

فيما يلي، نُقَدّم للقارئ تلخيصاً وافياً لدراسةٍ طويلة لجورج جان تحملُ عنوان هذا التّلخيص نفسه «الطِّفل، قارئاً للشّعر». والدّراسة منشورة في العدد 34 من مجلّة «Communication et langages».

إنّ المعطيات غير الثّابتة، فيما يخصّ موضوعنا، كثيرة، فـ«شعب الأطفال»، بحسبِ تعبير أحد المُفكّرين الفرنسيّين، هو شعبٌ بألف وجه. فبين طفل الثّلاث أو الأربع سنوات، الذي يكون له إحساسٌ تفاعُليّ مع ما يسمع منْ مقطوعات ذات طابع شِعريّ، وطِفْل العشر سنوات الذي يستطيع أنْ يُميّز القصيدة ببصره وأنْ يقرأها أيْضاً، هنالك فروق كبيرة. بل إنّ أطفال المدن وأطفال الأحياء الهامشيّة وأطفال القُرى، لا تكون لديهم ردود فعل متماثلة إزاء ما يمكن أنْ يتلقّوه من مقطوعات شعريّة. وبالطّبع، فإنّ الأحوال العائليّة، والمُعطيات السّوسيوثقافيّة والمَدْرسيّة تلعب دوراً في تحديد طريقة تفاعل الطّفل مع الخطاب الشِّعريّ. من جهة ثانية، فإنّ الحديث عن قراءة الشّعر، بهذه الصّورة التّعميميّة، قد يستثير الانتقاد؛ إذْ إنّ الخطاب الشِّعْريّ هو، من بين كافّة الخطابات، أكثرها تنوّعاً وتَمَيُّزاً بالتّعدّديّة. ولكلّ هذا، فإنّ ما سنتوخّاه هو التّبصُّر، بشكل عامّ، في ظاهرة تُحَرّك الوجدان، ظاهرةِ التّفاعُل مع المقطوعات شِعْريّة الطّابع، باعتبار أنّ هذه الأخيرة تكشف لكُلّ طفل مساراتٍ أصيلة لا يُمكن توقُّعُها سَلَفاً، مساراتٍ للخيال ولاكتساب اللّغة والتّفاعلِ معها ولقراءةٍ تخترق، أكثرَ من غيرها، الوجود كلّه في جسد ذلك الطّفل، وفي وجدانه وفي ذهنه.

إذا كان المستوى السّوسيوثقافيّ للعائلة يُؤثّر في طريقة تفاعل الطّفل مع ما يتلقّاه من خطابات شِعريّة، فإنّ اهتمام الأطفال بالخطاب الشّعري -على العموم- ليس مرتبطاً بشكل بمباشر بالمستوى المنكور، ولا بنوعيّة الوسط العائلي للطفل، بل إنّ هذا الاهتمام، كما يظهر من خلال التّجربة التّعليميّة، يبدو مُشْتركاً لدى الأطفال جميعهم. ولا شكّ أنّ عُمق المرجعيّات الثّقافيّة وغِنى التّجربة المَعيشة يُضفيان طابعاً أقوى على الاهتمام الذي يُمكن أنْ يُبْدِيَه هذا الطِّفل أو ذاك بمقطوعة شعرية مُعَيّنة، لكنّ ما يُسَمّيه بول إيلوار بـ«البداهة الشِّعْريّة»، يَستثيرُ كلّ الأطفال. وإذن، فإنّ علَى المُرَبّي ألا يرى في إنشاد المقطوعات الشّعريّة أو قراءتها مُجرّدَ نشاطٍ يدخل في نطاق التّسْلية أو الاستمتاع الجمالي العابر، بل أنْ يعتبرَ هذا النّشاط الشِّعْريّ حيويّاً بالنّسبة للطّفل.

إنّ الشِّعْر، بالنّسبة للطِّفل، هو الخطاب الذي يُمَكّنُ من إدراك المُستحيل نَفْسه. فالقطع الشِّعْريّة القصيرة الخاصّة بالأطفال الصّغار،



تَعْرِضُ، أحياناً، مواقف غير واقعيّةٍ بتاتاً، كما هو واضحٌ من خلال المثال التّالي (في الأصل، مقطوعة فرنسيّة للأطفال):

«برغوث في قارورة/ يضحك حتّى الاختناق/ أخذوه إلى المستشفى/ معه ستّة وثلاثون عُكّازاً/ الطّبيب الذي تولّى عِلاجه كان أبْلَهَ/ مثلك»

إنّ الأطفال (الفرنسيّين) من مختلف الأعمار يسمعون أو يقرؤون هاته المقطوعة (أو ما يُماثِلُها)، دون أنْ يَبْدُوَ لهم أنّ «اللامعنى» الذي تحفل به غيرَ مقبول، ودون أنْ يُحاولوا تفسيرها بشكل يُضْفِي عليها مَعْقولِيّةً ما. ذلك أنّ الطّفل الصّغير يُحْسِنُ قراءة «منطق اللامعقول»: فمن جهة، إذا اتّخذنا مثالاً المقطوعة السّابقة، سنجده يُدرك أنّ ثمّة علاقة دلاليّة ما بين كلمات «قارورة، اختناق، عكّاز، طبيب»، ومن جهة ثانية، فإنّ العديد من الدّراسات، في نطاق علم النّفس والتّحليل النّفْسِي واللسانِيّات، تُبَيّنُ لنا أنّ الطفل، فيما بين الرّابعة والعاشرة، يكون قد تعوّد التّعامُل مع ما هو «لامعقول»، أو ما هو «غير قابل للتّخَيّل»، لأنّه لا يكونُ -بَعْدُ- قادراً على إدراك وحدة المعطى الواقعيّ فيما وراء التناقض والتّعقّد اللذين يتّسِمُ بهما هذا المُعْطى. ومن جهة ثالثة، فإنّ الفقر النّسبيّ لقاموس الطفل في تلك المرحلة من العمر، يجعله يبحث عنٍ علاقات بين الكلمات تكون قائمةً على مستوى الدّوالّ أكثر منها على مستوى المدلولات. ومن المهمّ أن نؤكِّد أنّ تلقّي الطّفل للشّعر، فيما يخصّ العلاقات بين الكلمات، تختلف إلى حَدّ كبير مع قراءة الشّخص النّاضج له.

إنّ نظرة الطّفل، فيما بين الثّالثة والعاشرة إلى العالم، تُضْفي على أشياء العالَم طابع الحياة (فهي نظرة إحيائيّة)، وتجعل لتلك الأشياء سِماتٍ بشريّة (فهي أنثروبومورفيّة): فالأشياء تَحْيا، وهي تُوجد من خلال إدراكنا لها، وأيضاً من خلال تَكَلّمنا عنها. ولا يصعبُ علينا أنْ نُبْرز، ولو من خلال ملاحظتنا لأطفال تتراوح أعمارُهم بين الثّالثة والعاشِرة، في أثناء مُمارَسَتِهِمْ لِلّعب، أنّ للكلمات سلطة «سِحْريّة» بالنّسبة إليهم. ولن يستعصي علَينا أنْ نفهم أنّ الطِّفل يبحث في الحكايات والمقطوعات شِّعْريّة الطّابع عن عالَمٍ يُشَكّل فيه هو المِحور، وينتمي إليهً حتّى وهو موجود بين ذويه وأترابه. يبقى أنّ دور المُرَبّي يكمن في أنْ يجعل الطِّفل يقوم بأسفار واستكشافات أخرى في عوالم ما يقرأ، بالصورة التي تُصْبح معها قِراءةُ الشِّعْر بمثابة اللحظَة الرّئيسة التي يتحوّل فيها المخيال لدى الطّفل، ويتوسّع، ويكتسب تنوّعاً. وقد رأينا أنّ مخيال الطّفل لا يتقبّل -فحسب- اللامعقول واللامُعتاد والمستحيل، بل يبحث عنها. ولِذا، فإنّ استمرار قيام الطّفل بما يُمكن أنْ نُسَمّيَه الأنْشِطةَ الشّعريّةَ سيقوده إلى التّرحّل عبر أَراضٍ مجهولة بالنّسبة إليه، كما سيجعل نظرته إلى عالمه الأسرويّ وإلى حياته اليوميّة تتجدّد، وتغتني.

إنّ خيالَ كُلّ مِنّا هو لا محدود. وهذا ما يُمكنُ لكلّ طفلٍ أنْ يكتشِفه من خلال الشِّعْر، لأنّ الشّعر يتشكّل من كلمات، أي من مادّة في المتناوَل، ومشترَكَةٌ، واستعمالُها لازمٌ ويومِيّ. فباعتماد الكلمات، تكون كلّ الأسفار وكلّ ضروب الاستكشاف مُتاحةً. يقول بول إيلوار: «لو أنّنا شِئْنا، لما اسْتحالَ علينا شيء، ما دام، للأفْقَر مِنْ بينِنا، القُدرة على أنْ يُعْطِيَنا، بيدينِ ثابتتين وعينينِ واثقتين، كنزاً لا يُقَدّر بثمن، كنزاً يتشكّل من أحلامه كما هي، ومن واقعه كما هو...».

طبعاً، لا يدور بِخَلَدِنا أن نزعم أنّ الطّفل يُمكنه، باعتماد الشّعر وحده، أنْ يجد مكانه في هذا العالم، وبين النّاس، وأنْ يَبْنِيَ مُسْتقبله. مع هذا، نستطيع أَنْ نقول إنّ الخطاب ذا الطّابع الشِّعْري يدفع الطّفل إلى اكتشافٍ غَنِيّ للعالَم الواقعي، إذْ يَجعلُه يتخيّلُ هذا العالَم عن طريق الكلمات. ذلك أنّ هنالك من ينتقد الذين يدفعون الأطفال إلى قراءة الشِّعْر وإنشاده، اعتقاداً منه بأنّهم يُشَجّعون لديهم نزعة الهروب من الواقع. والحقيقة- في تصوّرنا-، هي أنّ الشِّعْر يُشكّل، بالنّسبة للطّفل وللشّخص الرّاشد، طريقة أكثر فعاليّةً مِنْ غيرها في إدراك الواقع عبر صيرورته الملموسة.

طبعاً، نحن لا نتّفق بتاتاً مع من يُريد أنْ يرى في الطّفل الصّغير شاعِراً بصورة تلقائيّة، ولكنْ علينا أنْ نعترِف أنّ التّحفيز الأنجع على الخَلْق في مجال اللغة يبقى هو قراءة الشِّعْر.

نا‌تاليا فيد

يُعَدّ كتاب «أليس في بلاد العجائب» من كلاسيكيات أدب الأطفال. تُرجم خلال القرن العشرين أكثر من أيّ عمل آخر، عدا الإنجيل، رغم أن المؤلّف نفسه اعتقد أن كتابه غير قابل للترجمة. أصبحت أليس صديقاً حقيقياً للكثير من الأطفال، وألهمَت أكثر من خمسة عشر فيلماً، وإنتاجاً تليفزيونياً ومسرحياً، بل وحتى العديد من اللوحات.

ترجمة أدب الأطفال

لكن ترجمة «أليس في بلاد العجائب» مهمّة مروِّعة بسبب الكَمّ الهائل من التقليد الساخر لحكايات أخرى، الجِناس، والأنواع الأخرى من اللعب بالكلمات، التهكّم اللفظي، الأسماء «الناطقة»، الأنسنة، التلميحات المشفَّرة، التفسيرات الحرفية للعبارات الجاهزة، والاستعارات الغريبة.
اعترف لويس كارول بأن التقليد الساخر لحكايات أخرى يشكِّل الصعوبة الأكبر، لأنه بدون معرفة الحكايات الأصلية، ستبقى السخرية غامضةً ويُفضَّل حذفها. كثيراً ما سُئِل المترجم الروسي بوريس زاخودر، الذي ترجم بنجاح «ويني ذا بو»: لمَ لا تُترجِم أليس في بلاد العجائب؟ ودائماً كان يردّ: «سيكون من الأسهل أن أنقل إنجلترا».
بعكس الاعتقاد الشائع، قد لا يكون أدب الأطفال أسهل ترجمةً من أدب البالغين. ففي حالة أدب الأطفال، يكون من الهامّ بمكان أن يستطيع المترجم الوصول إلى جمهور اللغة الهدف، وأن يأخذ قدراتها واهتماماتها بعين الاعتبار.
حين يتناول زوهار شافيت ترجمة أدب الأطفال، يستخدم مصطلح «حرّيّة التلاعب»، يقترح شافيت أن بوسع مترجم أدب الأطفال أن يسمح لنفسه بتغيير، توسيع أو تقليص النص، بحذف مقاطع منه أو إضافتها إليه، طالما أن المترجِم يعدِّل النص ليجعله ملائماً ومفهوماً بالنسبة للطفل. بمقدور المترجم أن يعدِّل الحبكة نفسها، الشخصيات، واللغة حسب قدرة الطفل على القراءة والفهم. المعيار الأساسي الذي ينبغي للمترجِم أن يعتمده في أثناء عملية التغيير والتعديل هذه هو القواعد الأخلاقية التي يتطلّبها ويقبلها الأطفال مع مراعاة المستوى المفترَض لاستيعابهم.
تقول ريتا أويتينن: «في



الترجمة، أو (إعادة الكتابة)، لأجل قراء اللغة الهدف، نحتاج دوماً إلى سؤال أنفسنا: لِمَن؟ لذا فإن كتابة أدب الأطفال هي كتابة لأجل الأطفال، وترجمة أدب الأطفال هي ترجمة لأجل الأطفال». في السياق ذاته، يحدِّد الباحث في أدب الأطفال بورتينين أنه على المترجم ألا ينسى الصفات المميِّزة للقرّاء الصغار: استيعابهم وقدرتهم على القراءة، تجربتهم ومعرفتهم، لكي يتجنَّب الوصول إلى ترجمة جليّة الصعوبة أو غير ممتعة بحيث «تنفر الأطفال من القراءة». تؤكِّد زينة سانرلاند أن ما قد يكون صعباً بشكلٍ طفيف بالنسبة للبالغ قد يشكِّل حاجزاً حقيقياً بالنسبة للطفل: الأسماء الأجنبية، الألقاب، بناء الجملة المُعَقَّد أو التلميحات إلى إرثٍ ثقافي أو معرفة عامة غير مألوفة في الثقافة الهدف. تَتَّفق سانرلاند مع فكرة خلق نصّ «جديد» ومألوف بدل «الترجمة».

من الصعب تحديد عناصر الثقافة المصدر التي يمكن الاحتفاظ بها من الأخرى التي يجب حذفها. حسب نيكولاييفا، الترجمة الأفضل لكتب الأطفال لا ينبغي أن تلتزم بالضرورة بالدقّة والقرب من النصّ الأصلي. الأهمّ هو أخذ مسائل التلقّي واستجابة القارئ بعين الاعتبار. يجب أن يكون الأطفال قادرين على «تقبُّل الكتاب والاستفادة منه». على الترجمة أن تثير فيهم المشاعر والإحالات ذاتها التي يثيرها النص الأصلي لدى قرّاء الثقافة المصدر. عوضاً عن أن يكون الهدفُ الوصول إلى ترجمة «مناسبة»، على المترجم أن يهدف إلى الوصول إلى ترجمة مقبولة، لأن الأطفال لديهم قدرة قراءة محدودة ومعرفة محدودة

بالعالم، ولذا لا يستطيعون، ولا يُتوَقَّع منهم أن يمتلكوا القدرة على تقبُّل الكثير من الغرابة مثلما يفعل البالغون. مهمّة المترجم هي أن يتَّخذ القرارات الصائبة حول الكيفية التي يعوض بها افتقارَ الطفل إلى المعرفة المسبقة بالثقافة الأصلية دون أن يفرط في تبسيط النص الأصلي و«يجبر الأطفال على قراءة نصوص بسيطة فقدت كل مزايا الصعوبة، الغرابة، التحدّي والغموض».

استخدام الحواشي والتعليقات، وهي أدوات عند الترجمة للبالغين، لا مجال لها في أدب الأطفال. تُشدِّد كريستينا نورد على أهمّيّة المخاطَب عند الوقوف مع أو ضد وضع الحواشي: «المشكلة في شرح التوريات والنكت هي أنها تقتل المتعة. النكتة التي يجب شرحها هي نكتة ميتة. الوقوف مع أو ضد الحواشي يجب أن يُحدَّد حسب المخاطَب. بالنسبة للبالغين، قد تكون ممتعة قراءة نصّي المتن والحاشية، بالنسبة للأطفال، نصّ واحدٌ سيكون كافياً».

تُميِّز «نورد» أيضاً بين الترجمة الذرائعية والترجمة التوثيقية، مركِّزة على أن الغاية أو الوظيفة المرجوّة من الترجمة لها أهمّيّة خاصّة في أدب الأطفال لأنهم يقرؤون لأجل المتعة. تهدف الترجمة التوثيقية إلى خلق نوع من الوثيقة في اللغة الهدف ذا طابع تفاعلي تواصلي «حيث تتواصل ثقافة المصدر المرسِل مع ثقافة المصدر المتلقّي عبر النص الثقافي ذاته وبالشروط الثقافية عينها». عمليّة الترجمة الذرائعية تقف

على طرف نقيض من هذه المعادلة، إذا إنها تهدف إلى «إنتاج أداة في اللغة الهدف تقوم بتأسيس عملية تفاعل بين ثقافة المصدر المرسِل وثقافة الهدف المتلقّي باستخدام (جوانب معينة) من نص المصدر كأنموذج».

على كلّ مترجم قَرَّر أن يُترجم كتاباً «غير قابل للترجمة» أن يعترف بحقيقة أنه لا يمكن إنجاز ترجمة عملية إلا على حساب بعض العناصر في النص الأصلي. كانت ترجمة نابوكوف لـ«أليس في بلاد العجائب» ناجحةً لأنها استبدلت البيئة الثقافية البريطانية بنظيرتها الروسية.

اعتبرَ وارن ويفر في كتابه «أليس بلغات عديدة: ترجمات أليس في بلاد العجائب» ترجمةَ نابوكوف ناجحةً لأنها مَثَّلت «إعادة تجسيد ذكية وحسّاسة بشكل خاص للرواية». كان ذلك قبل صدور ترجمتَيْ نينا ديموروفا، وبوريس زاخودر اللتين تُعَدّان أفضل «إعادةَ كتابةٍ» لكتاب لويس كارول في اللغة الروسية.

ت: نوح إبراهيم

د. اليامين بن تومي

يعتقد الكثير من المتابعين والمشتغلين بالحقل الأدبي عموماً أن صناعة أدب خاصّ بالطفل سهلة وممكنة، في ظل وضع التصوُّرات التقليدية العامة من أنه الأدب الذي ينبني على عالم سحري، ويعجّ بالمخلوقات الغريبة، حيث تكثر الألوان والصور. إنه أدب يُكتَب وفق مقاسات خاصة ولشرائح معيَّنة. ولكنها نصوص عويصة ومركّبة، ويمكنها أن تكون في اتّجاه عكسي؛ حيث تعمل النصوص العشوائية المكتوبة للطفل على تدجينه ووضعه وضعاً مُهجَّناً وغريباً نتيجة عدم الانتباه إلى المثيرات التي تشترك في صناعة هذا الأدب.

تجنَّبوا التحيُّزات السرديّة !

علينا أن نُعمّق البحث في المُسَمّى بـ «أدب الطفل»، وما هي الخصوصيات التي تكون الموضوع المقدَّم للطفل العربي؟، وهل نتحدث عن أدب مكتوب للطفل من طرف الكبار أم عن أدب يكتبه الطفل؟ وهي حقول مختلفة، ولو أننا في العالم العربي ما زلنا نجرّب في نوعية الكتابة المقدَّمة للطفل من الكبار، ناهيك أن نهتمّ بالأدب الذي يكتبه الأطفال. وإن كنت سأتحدَّث عن قضايا البرامج التلفزيونية أو الرسوم المتحرّكة أو الأدب المترجم للطفل من النصوص الغربية، والتي تُوَجَّه إلى طفلنا العربي «دون أدنى تأمُّل في تَحيُّزاتها التي ترسلها إلى عقل الطفل» كما يقول المفكّر المصري الراحل عبد الوهاب المسيري، ومن ثَمَّ نحن أمام وضعية أقلّ ما يقال عنها أنها محرجة للطفل الذي يُمَارس عليه اضطهاد داخلي يحاول امتصاص شخصيته، ويجعلها تابعة لأنموذج يكون فيه تناقضات ثقافية جوهرية نتيجة الاستفراغ الذي يبثُّه التحيز في الأنواع السردية المُقَدَّمة له.

وهذا الصراع بين «البراديغمات» يشكّل شخصية مضطربة ومشوَّهة في الأساس، شخصية تتمتَّع بقدرة على التخيُّل وإشباع مضامينها الرغبوية والجنسية المحمولة فيها. وبين هذه الشخصية وأشكال التعاليم العرفية في البنى التقليدية للأسر يجد الطفل نفسه في اللاوعي، حيث يبذل جهداً خارقاً للحصول على رضا الطرفين، وهذا الصراع يؤدِّي في المحصِّلة إلى شخصية لا منتمية، شخصية متمرِّدة ومتطرِّفة تنتمي إلى تحيُّزاتها الخاصة.

وعليه، قبل توجيه الأدب إلى طفل علينا أن نضمن نوعاً من المشاركة الثنائية بين الطفل والثقافة التي ينتمي إليها، إذ يجب تطهير أدب الطفل من كل التحيُّزات الداروينية والعلمانية التي يجرها الأنموذج الغربي المهيمن، والذي يجعلنا في حرج الاصطدام بالشخصية المُشَوَّهة، التي تفرض على المجتمع تكاليف باهظة لتطبيب جروحها وشروخها التي انجرَّت على مثل هذه التحيزات، فالعمل على خلق فضاء من التصالح بين الطفل والقيم واحد



من الأسباب المانعة من تشوُّه الروح التي تسكن الثقافة، ولا يتمّ هذا الأمر إلا بحصول أدب طفولي ينزع معرفياً نحو مجموعة من المعالم المهمّة التي يمكنها أن تنهض بأدب أطفال حقيقي وفاعل من شأنه أن يضيف إلى شخصيته لا أن يُركِسها كما هو معمول به الآن من كثرة النصوص والبرامج التي تساهم في إعاقة الطفل عقلياً وأخلاقياً، ناهيك عن جعله تركة معطوبة تاريخياً..

وفي رأيي، لكي يتفادى أدب الطفل هذه النتائج الوخيمة على شخصية الطفل، يجب:

_ أن تكون القيم والمنطلقات واضحة، وأن يعززها ويُقويها مخيال الطفل.

_ أن تكون نابعة من متخيَّل خاص بهويَّتنا.

_ أن تبرز الشخصية الحقيقية في تمثيلها التاريخي والحضاري.

_ أن تبثّ الحدوس الكبرى لتنمية عقل الطفل، وتمكّنه من فرز المخاطر الرمزية.

_ أن يساهم الطفل العربي في إنتاج أدبه وجعله مشاركاً حقيقياً في الإنتاج.

_ أن نحرّر إرادة الطفل نحو تحويل أفكاره إلى أعمال فنية يشاهدها زملاؤه.

_ توسيع دائرة التواصل وتعزيز قيم الحوار.

كل هذه القضايا من شأنها تقليص التحيُّزات التي في مكمنها التسرُّب إلى أدب الطفل في الأشكال اللاواعية؛ ومن ثَمَّ يتأسَّس «براديغم» خاص بأنموذج محدَّد لأدب الطفل العربي، ولا يكون ذلك إلا بتشغيل القيم التي تصنع رؤية عميقة للعالم بالنسبة للطفل، وهي صناعة تعتمد كثيراً الرموز والعلامات، ومن ثَمَّ فالعمل يحتاج إلى كثير من الدقّة والتخصُّص والتضلُّع في مسائل التمثيل السيميائي والرمزي والجمالي لنقدّم أدباً مثمراً ومنتجاً، ومن ثَمَّ يساعد السياسة الأخلاقية على خلق نزوع تنافسي لأدب مؤسَّس على لبنات وقاعدة صلبة، تؤسّس لهوية خاصّة وناصعة.

(تان تان) العابر للقارّات

نورة محمد فرج

تـان تـان بطـل سلسـلة كرتونيـة مصـوَّرة نُشِـرت تحـت اسـم «مغامـرات تـان تـان»، ويُعَـدّ الآن واحـداً مـن أشـهر الشـخصيات الكرتونيـة والقصـص المصـوَّرة التـي أُنتِجـت فـي القـرن العشرين. مبتكر هـذه الشـخصية رسّـام الكارتـون البلجيكي «جيرجيوس ريمي، Georges Remi» (3891-7091)، أو -اختصـاراً- «هيرجيـه Hergé» كمـا كان يضعـه علـى القصـص التـي مـا زالـت شـائعة حتـى اليـوم، عـدا عـن كونهـا رمـزاً بلجيكياً-فرنسياً. نشرت أول قصة فـي كتـاب مسـتقلّ باسـم «تـان تـان فـي بـلاد السـوفييت» عـام 1930، بينمـا نشـرت آخـر قصـة عـام 1976 بعنـوان «تـان تـان والبيـكاروس».

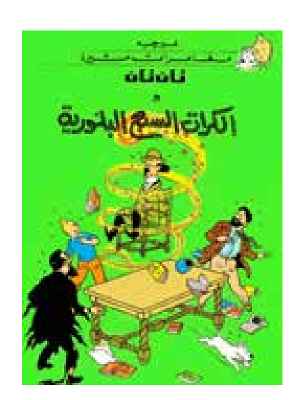
وتنكـر الويكيبيـديا أنـه فـي مئويـة هيرجيـه 2007 كانـت هـذه السلسـلة قـد تُرجِمـت إلـى مـا يزيـد علـى 70 لغـة، وبيعَـت منهـا أكثـر مـن 200 مليـون نسـخة حـول العالـم.

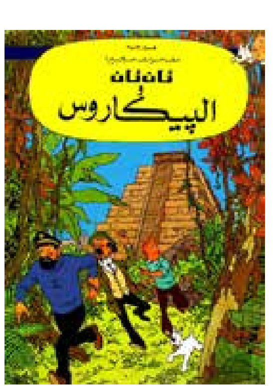
ظهـرت السلسـلة للمـرة الأولـى بالفرنسـية فـي 10 ينايـر 1929 فـي مجلّـة «العشـريني الصغيـر، Le Petit Vingtième»، التـي كانـت كنسـخة موجَّهـة للأطفـال تصدرهـا الصحيفـة البلجيكيـة «القـرن العـشريـن، Le Vingtième Siècle». نجـاح هـذه السلسـلة دفـع هيرجيـه إلـى إنتاجهـا لاحقـاً فـي قصـص منفصلـة. لـم تكـن هـذه القصـص بعيـدة عـن الجـوّ السياسـي الـذي أحـاط بهـا وشـكّلَها أحيانـاً، كمـا كانـت أحيانـاً محمَّلـة برسـائل سياسـية وثقافيـة معتمـدة جـرى تخفيفهـا أو محاولـة تشـذيبها لاحقـاً، لكـن هـذا لـم يحـدّ مـن نجـاح هـذه السلسلة واشتهارها على مستوى العالـم، وفـي 1950، أقـام هيرجيـه اسـتوديو باسـمه، حيـث واصـل إنتـاج السلسـلة التـي وصلـت إلـى أربـع وعشرين قصـة. بعـض القصـص نُشِـرت فـي كتـاب واحـد، وبعضهـا تتـوزَّع علـى جزأيـن مثـل تـان تـان فـي قصـة «مغامـرات القرصـان جدّ الكابتـن هـادوك وخريطة الكنز»، التي تتوزَّع بين «سر الخرتيـت» 1943، و«كنـز راخـام الأحمـر» 1943، وقصـة «تـان تـان مـع حضـارة الإنـكا» التـي تأتـي فـي قصـة «الكـرات السـبع البلوريـة» 1946، و«تـان تـان فـي معبـد الشـمس» 1948، و«تـان تـان فـي رحلتـه مـع أصدقائـه لاكتشـاف القمـر» 1952 - 1953. وقـد تَـمَّ اقتبـاس العديـد مـن هـذه القصـص للراديـو والتليفزيـون والمسـرح والأفـلام، آخرهـا فيلـم الأنيميشـن «مغامـرات تـان تـان»، الـذي أنتجـه سـتيفن سـبيلبيرغ عـام 2011.

(تـان تـان) فـي النسـخة العربيـة التـي صـدرت فـي طبعـات متعـدِّدة عـن دار المعـارف المصريـة، كانـت تأتـي فـي صفحـة بيضـاء وأخـرى ملوَّنـة، وليـس فيهـا القصـص التـي تـدور أحداثهـا فـي المنطقـة العربيـة، باسـتثناء قصـة «المخالـب النهبيـة».

(تـان تـان) صحافـي شـاب بلجيكـي، يخـوض المغامـرات مـع كلبـه (ميلـو)، أو (سنـوي) فـي النسخة الإنجليزيـة. لاحقـاً، ألحقـت بـه شـخصية الكابتـن هـادوك التـي ظهـرت ابتـداء مـن قصـة «تـان تـان والمخالـب النهبيـة» فـي عـام 1941، ليسـتمرّ معـه فـي القصـص التاليـة، كابتـن هـادوك القبطـان الانفعالـي الصاخـب والسـكّير والسـاخر الطيّـب، وبروفيسـور تورنسـول، أو كالكيلـوس بالإنجليزيـة، وبرجـل بالعربيـة، العالـم النكـي جـداً وشـبه الأصـمّ، الـذي سـيقودهم فـي إحـدى القصـص نحـو القمر في قصة «اكتشاف القمر» 1953، والـذي سـتطارده المخابـرات فـي قصـة «تـان تـان والاختـراع المدمِّر» 1956، كمـا كانـت هنـاك شـخصيات أخـرى فرعيـة، لكنهـا تظهـر باسـتمرار مثـل محقِّقـي البوليـس ديبونـت و ديبونـد، أو تيـك و









تاك بالعربية، أو ثومبسون وثومبسون بالإنجليزية، ومغنِّية الأوبرا الإيطالية بيانكا كاستافيور، وزعيم المافيا اليوناني راستابوبوليس.

تان تان الأوروبي البلجيكي يأتي مع الكابتن هادوك، وبروفيسور برجل الفرنسيين، لكن -أيضاً- نجد أن معظم الشخصيات الأخرى التي يتكرَّر حضورها تأتي من دول متفرِّقة حول العالم، ويبدو أن هيرجيه اختار من كل دولة ما تشتهر به، فإيطاليا اختار منها مغنية الأوبرا مع العازف المصاحب لها فاجنر، والشيخ علي بن خليص من شبه الجزيرة العربية، والكازار من أميركا الجنوبية، الذي يتحوَّل من كونه يقدِّم عروضاً في المسرح إلى رئيس دولة في قصة البيكاروس. بالمقابل -أيضاً- فإن كل قصة تدور في منطقة مختلفة أو دولة مختلفة.

تعتمد قصص تان تان على مزيج من الغرائبية والغموض والألغاز والجرائم والخيال العلمي والسياسة والسخرية، كما تعرض القصص مستفيدة من أهم ثيمات الغموض التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، مثل تخاطُر الأرواح والأطباق الطائرة والمخلوقات الفضائية، التي جاءت في قصة «الرحلة 714 إلى سيدني»، ولعنة الفراعنة في «تان تان وسيجار الفرعون»، والأمراض الغريبة ذات البعد السحري، والتنقيب عن الآثار، والخرافات حول كنوز الإنكا التي طالما بحث عنها الإسبان، كما في «الكرات السبع البلورية»، و«معبد الشمس»، وكذلك الاستفادة دائماً من البيئات الغريبة مثل القلعة الغامضة المخيفة في اسكتلندا.

تفترض المغامرات -بطبيعة الحال- أن يدخل الإنسان مناطق مجهولة، وأن يقتحمها بنَفَس بطولي، ولذا فإن قصص تان تان كل منها يدور على حدة في منطقة مختلفة، بعضها دول متخيَّلة، ولكن هيرجيه حَدَّد القارة أو الإقليم الذي تنتمي إليه، مثل سلدافيا في «صولجان الملك أوتوكار» التي جعلها دولة تقع افتراضياً في شرق أوروبا، والعاصمة سان تيودوروس في «تان تان والبيكاروس»، التي تقع في دولة ما في أميركا الجنوبية.

لكن (تان تان) ليس بريئاً دوماً، إذ تَمَّ اعتباره في فترات تاريخية معادياً للسامية وفاشيّاً، ولذا تمَّت إعادة كتابة منه أو تَمَّ تغييرها، عدا النَّفَس الاستشراقي - الاستعماري فيها.

لا تأتي قصص تان تان إلا مع الآخر المختلف عن الأوروبي، حتى الأميركي هو مختلف، وربما يتناغم هنا مع الطبيعة اللغزية لهذه القصص، فهذه العوالم الأخرى تصلح لتكون بيئات غامضة تدور فيها أحداث غريبة، بوصف العوالم الأخرى غرائبية، كما يتعاطى معها النفَس الاستشراقي، وكثيراً ما وجِّه الانتقاد إلى هذه القصص بسبب العنف والعنصرية فيها وتقديم الصور النمطية المتخلِّفة لغير الأوربيين، بل حتى إنه كان محمَّلاً في بداياته بالذهنية الاستعمارية. على هذا يصعب اعتبار قصص تان تان قصصاً للأطفال بالمعنى التقليدي.

صدرت «تان تان في أرض السوفييت» عام 1929، و«تان تان في الكونغو" عام 1930، في طبعة غير ملوَّنة، ولم تُعَدْ طباعتها في نسخة ملونة، كما أنها ليست متوافرة اليوم كما باقي القصص، كانت تان تان مع السوفييت محمَّلة برسائل ضدّ البلاشفة، في الوقت الذي كان يُعَدّ فيه كل من هو بلشفي مُلحِداً في بلجيكا الكاثوليكية. وحتى هيرجيه نفسه اعتبرها قصة مخفقة. أما قصة الكونغو فقد وجِّهت إليه مراراً تهمة العنصرية وتصوير المحلّيّين كالعبيد أو البدائيين، وفي عام 2007 تقدَّم طالب كونغولوي إلى المحكمة في بروكسل بشكوى أن هذا الكتاب هو إهانة للشعب الكونغولي.

القصة التالية بعد هاتين القصتين، والتي تَمَّ اعتمادها رسمياً كبداية للسلسلة، هي «تان تان وعصابات شيكاغو» 1932، أو «تان تان في أميركا»، هنا سيقدِّم هيرجيه أميركا ضمن ثلاث صور: العصابات، والهنود الحمر، ورعاة البقر. وفي الصور الثلاثة لن يكونوا متحضِّرين، بل هم لصوص قساة متحفِّزون للشنق.

القصص التالية مثل «تان تان وسيجار الفرعون» ستكون في مصر، بينما «تان تان واللوتس الزرقاء» ستكون في الصين، التي سيهيمن عليها الأفيون وتعذيب البنات.

وحتى (تان تان) الذي قيل إن شخصيته كصحافي ستختفي في القصص التالية ابتداء من «الأذن المكسورة» التي يبحث فيها خلف تمثال إحدى القبائل البدائية، لتحل محلّ صورة الصحافي صورة المستكشف، هذه الفكرة يصعب الأخذ بها تماماً، ففي القصص الأخيرة التي تتناول الصراعات السياسية مثل الصراع على الأسلحة الذي يدور بين دولتين متخيَّلتين في أوروبا الشرقية هما سلدافيا، وبورديريا، في قصة «الاختراع المدمِّر»، وأيضاً الانقلابات في دول أميركا الجنوبية، حيث تقوم هذه الانقلابات العسكرية على الاعتباطية والعبثية والقوة، وبالطبع تدخُّل الآخر الأوروبي الواعي بالضرورة، مقابل الشعب السائج الذي يروح مع الرائحين، ويهتف بحياة أي زعيم يعلنه العسكري رئيساً للبلاد.

من الورقي إلى الرقمي

علاوة كوسة

عـرف العالمُ تطوُّراتٍ كبيرةً في شـتّى المناحي، وفـي المجالات العلمية بالخصـوص، وكان لهـذه التطـورات السـريعة انعاكاسـاتٌ كبيـرة على الإنسان وأفكارهِ ومنتجِه العلميّ والأدبي أيضاً، ولعلّ أدب الطفل لم يسْلم مـن هذا المدّ التكنولوجي الرهيب، فبقدر ما اسـتفاد من سـهولة التواصل والتوصيلِ بين الأديب والطفل، تقلَّص حجم المقروئية لدى الأطفال الذين يفضِّلون المشاهدة والقراءة السمعية البصرية على القراءة الحَرْفية، ومن هنا نجد أنفسنا منطلقين من عدّة إشكاليات تسيِّج هذا الواقعَ الخطير بين أدب الطفل وهاجس التكنولوجيات الحديثة:

- ما واقـع أدب الطفـل فـي ظلّ اكتساح البدائل التكنولوجية لعوالم الطفل وتوافرها الكبير؟
- ما الأسـباب التـي رجحت كفةَ المنتَج التكنولوجي الموازي -من رسوم متحركة وأفلام كرتونية – على حساب النصّ المكتوب أو الافتراضـي؟
- إلامَ تعـود أسـباب هـذا العزوف عن تلقِّي أدب الأطفال ونقص المقروئية فيه؟
- هل التكنولوجيات الحديثـة وما تمنحه من إغراء جمالي، وسـهولة في التوصيل والوصـول إلـى الطفل مشجبٌ كافٍ لمن يبرِّر لانحصار أدب الطفل في دوائر تعليمية وثقافية قليلـة جدّاً؟
- ما الطرق الناجعة لاستثمار التكنولوجيات الحديثة في تطوير أدب الطفل ونشره كـي تواكب الكتابةُ للطفل هنا التطوُّرَ المنهل، وتكتسح المنابر التكنولوجية المعاصرة على اختلافها؟.

يجـدر بنا في البداية أن نعتـرف بـأن أدب الطفل، ومنذ ظهوره في المحاضن الغربية وهجرتـه إلـى الأوطان العربية عَبْـر نمـاذج رائـدة، حـاول مقاربـةَ عوالـم الطفل بالاسـتبطان والتصويـر والإحاطة والتلقيـن أيضـاً، وقـد انتشـر كثيـراً فـي المكتبـات ودورِ النشر والدوائرِ التربوية، ودخـل إلـى التخصُّصـات الجامعيـة والبحـوث الأكاديميـة. وبِغَضّ النظـر عـن المسـتويات الفنيـة للمنتـج الأدبي الطفولـي وتفاوتاتِها من كاتـب إلـى آخـر ومـن شـريحة إلـى أخـرى ومـن وطـن إلـى آخـر، فـإن هنـاك عوائـقَ كثيـرةً واجهت تطوُّره منها قلـة الاهتمام بـأدب الطفل من جهة، والميل كل الميل لأدب «الكبار» الذي جعل كتّـابَ هـذا النـوع من الأدب ينعزلون وينسـحبون مـن جهـة أخـرى.

كما أن لغيـاب ثقافة الكتابـة للطفل ووعي تعويـد الطفل على القـراءة والاطِّلاع خارجَ مـا هـو مقـرَّر مدرسـي، انعكاسـاتٍ كبيـرةً علـى أدب الطفل، وربمـا عـاد السـبب إلـى مضاميـن النصـوص الموجَّهـة إلـى الطفل وعـدم تماشـيها وتطلُّعـاتِ الطفـل ورغباته وتوقُّعاتـه، وهـذه الأسـباب لعلَّهـا لمّـا اجتمعت اسـتغلَّتها التكنولوجيـاتُ الحديثة التـي رُبَّمـا اسـتثمرت أيضـاً فـي المنتـج الأدبـي الموجَّـه إلـى الطفل، وحوّرتـه مـع الصـوت والصـورة. والدليل أن كثيـراً من قصـص الأطفال التـي لم يكد يقرؤها القليل مـن الأطفـال قـد لاقـت نجاحـاً ومشـاهدة واسـعين جـداً لمّـا تحوَّلـت عبـر وسـائط تكنولوجيـة إلـى رسـوم وأفـلام كرتونيـة بتقنيـات مبهـرة.

ولكـن، أليـس مـن الضعـف الاعتقـاد بـأن عصـر الصـورة قد سـيطر علـى المتلقـي – المشـاهد الصغيـر تمامـاً كمـا أخـذ بألبـاب الكبـار، وأن هـذا مـا جعـل أدبَ الطفـل فـي الدائـرة الحمـراء إنتاجـاً وقـراءةً مقارنـة بمـا يتابعـه الطفـل، ومـا يصرفـه مـن وقتـه حتـى سـيطرت المشـاهَدة علـى القـراءة؟ وزيـادة علـى المزايـا الكبيـرة لاسـتثمار التكنولوجيـات الحديثـة وفتوحاتهـا فـي النهـوض بـأدب الطفـل مـن خـلال تحويـل نصوصـه إلـى المجـال السـمعي البصـري، فـإن النشـر الافتراضـي عبـر الإنترنـت للنصـوص الأدبيـة الموجَّهـة إلـى الطفـل قـد يسـاهم فـي إعـادة الوهـج اللافـت لأدب



هذه الشريحة، حيث لا ينكر المتابع للفضاء الافتراضي حضوراً لا بأس به للمنابر المشتغلة على نشر نصوص أدبية للأطفال رغم ما يعتري كثيراً من هذه المواقع والمجلّات والمجموعات الافتراضية من عدم احترافية وانعدام للتخصيص الأجناسي بين شعر وقصص كُتِبت للأطفال.

كما لا يمكن غضّ النظر عن أن كثيراً من المدوّنين والمشتغلين على النشر الافتراضي لأدب الأطفال على الشبكة العنكبوتية لم يولوا اهتماماً كبيراً لتأثيث هذه النصوص الأدبية بمرافقات وتسييجات جمالية أخرى من شأنها أن تجذب انتباه الطفل، وتساعده في الولوج إلى عوالم النصّ المقروء، ونقصد؛ افتقاد كثير من هذه المدوَّنات إلى صور مرافقة للنص المنشور والتي من شأنها أن تعوِّض المتلقّي الصغير عن إدمانه على المشاهدة السمعية البصرية، وتعوِّده على القراءة البصرية بخطاب مزدوج: خطاب لغوي متمثّل في النص المكتوب، وخطاب غير لغوي وهو الصور المرافقة التي تساهم في تخييل الوقائع لدى المتلقّي الصغير. ولكن، بقدر ما تكون لهذه الصور المرافقة أدوارٌ في صناعة خيال الطفل فإنه يمكنها أن تؤثّر على تخيُّلاته وتوقُّعاته لأن للطفل أيضاً أفقَ توقُّع للنص المقروء خاصّة للنص القصصي. ونحن ندري أن الطفل في كافة مراحل عمره يعشق السرد والحكي، ويحبّ تسريد الأحداث التي يراها والتي يعيشها. ولعلَّ ورشات تعلّمية – تعليمية كثيرة في مخابر علمية تابعة لدوائر حكومية، وخاصة بَيَّنَت أن القراءة الأولية للنصوص الأدبية لدى الأطفال تعتمد على الصور المرافقة وأن الأطفال في إجاباتهم عن كثير من أسئلة النصّ كانت مستوحاة من الصور المرافقة، حيث يستلهم التلميذ إجاباته من قراءته البصرية للصور المرافقة للنصّ المكتوب.

كما يمكننا الإشارة في الأخير إلى أنه يتوجَّب على المهتمّين بإعادة الوهج والأهمية لأدب الأطفال أن يعملوا جاهدين على تهيئة فضاءاته المساعدة على قراءة هذا الأدب سواء أكانت فضاءاتٍ افتراضية أم كانت واقعيةً كالمدارس والمكتبات ودور الثقافة والبيت بالخصوص، كما يتوجَّب عليهم أيضاً الاهتمام بأدب الطفل من الداخل من حيث مضامين النصوص التي يجب أن يراعي كُتّابُ أدب الطفل مناسبتَها ومواءمتَها للبنية النفسية والوجدانية للطفل، وهذا- في حَدّ ذاته- يفرض على الأدباء أن يكونوا ملمّين بعوالم الطفل بدرجة كبيرة.

ومهما يكن من فتوحات تكنولوجية ومن حجم هواجسنا من مدّها الجارف لعوالم الكتابَة والإبداع للطفل بالخصوص فإنه يمكننا استثمارُها وتحويرُ فوائدها لصالح انتشار النص الأدبي الموجَّه إلى الطفل، كما لا ينبغي أن نفضِّل- ولو للحظة- قراءةَ النص إلكترونياً – افتراضياً على القراءة الورقية لأن للكتاب والقصص الورقي خصوصيّاته الكامنة التي لا ينبغي لكل البدائل التكنولوجية الحديثة أن تلغيها.

في مرحلة الستينيات والسبعينيات بل وحتى في الثمانينيات من القرن الماضي كنا نتوق إلى مشاهدة التليفزيون المحلّي بشيء من الشغف، ونُمَنّي النفس بأن تطول فترة برامج الأطفال كي نرتع ونلعب. وكان البثّ اليومي محدوداً ولا يتعدّى الساعة من عموم البثّ، ومع ذلك كنا نتفاعل مع كل شيء نشاهده لأنه كان مُقَنّناً ومدروساً، وبسيطاً.

د. وليد حسن الحديثي

أفضال الشاشة ومساوئها

في وقتنا الراهن، مع الأسف، نجد في أغلب الأحيان أن التليفزيون قد أصبح يعني للطفل الهواء والماء والغذاء، إلى جانب الوسائل الأخرى التي اقتربت من الطفل، وخاصة الهاتف النقال وما يحتويه من برامج تسهِّل عملية التواصل، فإذا بالطفل يقع بين فريستين بعد ما كنا نحاول أن نبعده عن التليفزيون؛ فبدلاً من أن تكون هذه الوسائل عاملاً مساعداً في التربية والتطوير، أصبحت عامل هدم وتمزيق أسري، وأخذت العلاقة بين أفراد الأسرة تأخذ شكلاً مغايراً للمفاهيم الأسرية، وتعارضت- في كثير من الأحيان- مع المدرسة في التربية والتعليم.

يقضي معظم الأطفال عدداً من الساعات في مشاهدة ما لا يحصى من مشاهد العنف على القنوات الفضائية. وهذه المشاهد لا تقتصر على الأفلام والمسلسلات المدبلجة، بل تمتدّ إلى بعض أفلام الكارتون والأغاني المصوَّرة، كما أن لنشرات الأخبار حصّة كبيرة في رسم صورة العنف عند الطفل من خلال الأحداث التي تجري في العالم، وخاصة في وطننا العربي.

ومن ناحية أخرى تتكوَّن لدى الطفل نزعة استهلاكية من خلال مشاهدة الإعلانات التجارية المبهرة لمختلف المنتجات، فيتأثّر الأطفال وتكون لديهم رغبة مُلِحّة في اقتنائها، مما يجسّد حالة طبقية في المعيشة داخل المجتمع. ومع الأسف فإن معظم الإعلانات تروِّج للأطعمة والمشروبات التي لا تتَّفق وصحّة الأطفال ونموّهم الصحيح، إلى جانب ترسيخ المنتج الوحيد في أذهان الأطفال.

إن الأطفال الذين يُكثِرون من مشاهدة التليفزيون بشكل مفرط ودون تحديد لبرامج معيَّنة تناسب أعمارهم، هم الأقل إبداعاً وابتكاراً وخيالاً من الأطفال الذين يشاهدون برامج منتقاة، ويبحثون عن نشاطات أخرى لتمضية أوقات فراغهم. وإن الكثير من الدراسات تشير إلى أن مشاهدة البرامج ذات المضمون «الهابط» من برامج تليفزيون الواقع تقود إلى سلوكيات وتصرُّفات غريبة تَتَّسِم بالأنانية وعدم التعاون وعدم الإحساس بمشاعر الآخرين. كما أن هنالك تأثيراً عقائدياً وأمنياً خطيراً يتمثَّل في صورتين؛ الأولى تبنِّي أبطال أسطوريين لا ينتمون لأمَّتهم مثل (سوبرمان، بات مان، سبايدر مان...) بدلاً من تبنِّي قادة عظماء حقَّقوا لهذه الأمة عزَّتها وفخرها وتاريخها، والصورة الثانية تبنِّي برامج تتناقض مع عقيدة الأطفال، وترسِّخ قيم وثقافات مناقضة لهوية أمَّتهم وثقافتها.

غير أنه لا يُنكَر دور القنوات الفضائية في التطوير المعرفي للأطفال وتعليمهم وتوسيع مداركهم والإحساس بالأشياء والمقارنة بينها وبين ما هو موجود في المنهج الدراسي، والحق يقال إن بعض برامج الأطفال تتوافق مع المعلومات التي يحتويها الكتاب المدرسي، فتعزِّز معلوماته، وتزيد- في كثير من الأحيان- القيمة الإثرائية للمعرفة. فالقنوات الفضائية - شأنها شأن الوسائل الإعلامية الأخرى- تؤثِّر في مفاهيم وتصوُّرات وطموحات

الأطفال، وتجعل بعضهم قادرين على تعزيز الاستقلال في الرأي والرغبة في الحوار والميل إلى التفكير النقدي والتعلُّم الذاتي.

ويبقى التليفزيون صاحب الريادة في التأثير من خلال الصوت والصورة، وهذه ناحية إيجابية تجعل أهل العلم والتربية يستفيدون من استثماره لخلق جيل واعٍ يستقي المعرفة والعلم بأساليب شتّى يوفّرها التليفزيون، وتكون محبَّبة للأطفال من خلال إنتاج برامج تحمل التربية والتعليم والترفيه. وهذه الصورة الإيجابية للتليفزيون لا شكّ أنها توفّر فرص الالتقاء الأسري في بعض البرامج بحيث تكون الأسرة طرفاً في المشاهدة والتعلُّم وتبادُل وجهات النظر، إلى جانب قيامها بالتوجيه والتعليق الآني على ما هو مفيد للطفل وما هو غير مفيد له.

إن المسؤولية جماعية للحَدّ من الآثار السلبية للقنوات الفضائية، ففضاءات كالمدرسة والبيت والمنتديات الاجتماعية والثقافية والرياضية... تقع عليها مسؤولية نشر الوعي حول دور القنوات الفضائية والاستفادة منها والتقليل من آثارها السلبية على الأطفال. كما على الآباء أن يقوموا بترشيد مشاهدة القنوات الفضائية، وأن يشجِّعوا مشاهدة البرامج التي تتضمَّن شخصيات إيجابية تصلح أن تكون قدوة. كما عليهم حثّ الأطفال على ممارسة نشاطات أخرى غير مشاهدة التليفزيون، والتي تنمّي الإبداع؛ مثل الرسم، والقراءة، وممارسة الرياضة، واللعب الإبداعي، والاستماع إلى الموسيقى، وتعلُّم فنونها.

كذلك على الأسرة الابتعاد عن رفض التليفزيون مجملاً، واعتباره مفسدة، وإنما عليها الاعتراف بالقيمة الإعلامية للتليفزيون من خلال: وضع نظام زمني للمشاهدة يطبِّقه الأولاد بإشراف الوالدين وبرقابة ذاتية منهم، ووضع جهاز التليفزيون في مكان عام في المنزل حتى لا ينفرد الطفل أو المراهق بمشاهدته. وكذلك تحديد نوع من الأقمار الاصطناعية للمشاهدة. وإن كان لابد من تعدُّد الأقمار فيجب على الوالدين حجب بعض القنوات غير المرغوب فيها. وأيضاً غلق جهاز التليفزيون لفترة محدَّدة في اليوم، ووضع برنامج دراسي للأطفال، وآخر لبعض الأنشطة العائلية.

من خلال هذه النظرة العامة والسريعة لواقع نعيشه وفي أكثر الأحيان يكون مفروضاً علينا، نجد أنفسنا بحاجة إلى العمل الجماعي لدفع المخاطر عن فلذات أكبادنا، وأن نقتطع جزءاً من أوقاتنا يومياً لتحديد طبيعة المُشاهَدة، وأن نتعلَّم ونعلِّم بأسلوب حواري بنّاء لا بنظرة عاطفية وانفعالات غير محسوبة، بل علينا أن نجد أنفسنا في أطفالنا، وأن نحسّ برغباتهم بأعلى قدر من المسؤولية العائلية والمجتمعية.

إننا بحاجة ماسّة إلى معرفة اهتمامات الأطفال، والتي تتشكَّل كلّ عام بشكل جديد نظراً لكون الطفل يخضع باستمرار للتغيير البيولوجي والنفسي والمعرفي الذي يكبر في سلوكه الاجتماعي داخل الأسرة، وفي عالمنا اليوم يجب الانتباه إلى أننا نعيش مع نمط جديد من الشخصية لا مع شخصية تقليدية نشأت في ظل ثقافة ووسائل اتصال وإعلام تقليدية.

الفضائيات موجودة، والأطفال موجودون، وكمّ البرامج ينهال علينا كالمطر. والفضاء مفتوح وهو وجود فعّال يعمل على أساس أن الطفل عالم قابل للتشكُّل بحسب الرغبات والأهداف المقصودة، وأن الطفل هو الرهان الكبير للحاضر وللمستقبل، فالقوانين والأنظمة والأعراف لابُدَّ أن تعمل للحفاظ على المستقبل كلّه، والأطفال هم المستقبل كلّه.



واقع وآفاق

تونس- عبد المجيد دقنيش

عدة أسئلة تطرحها الكتابة للطفل. وبين الواقع والآفاق تتفرَّع إشكاليات متداخلة ومصيرية في عملية إنتاج ثقافة الطفل: من يكتب للطفل؟ وماذا نكتب للطفل؟ وكيف نكتب للطفل؟ وما هي التحدِّيات التي تواجه الطفل، والطفل نفسه؟ طرحنا هذه الإشكاليات على نخبة من كُتّاب الطفل، ومن الخبراء في التربية في تونس.



الشاذلي القرواشي:

كاتب الطفل يجب أن يمتلك وجدان طفل وعقل شيخ

أعتبر أن أدب الطفل من أهم الميادين الأدبية التي يجب الانتباه إليها حيث إنه لا يمكن الدفع في سبيل إنشاء مجتمع متطوِّر إذا لم نراع عملية تكوين الطفل والإحاطة به ثقافياً وتربوياً لكي نضمن له وللمجتمع مستقبلاً مشرفاً. ولكن الإشكالية المطروحة الآن هي أن الطفل في نقطة تجاذب عميقة بين ثقافة مدمِّرة تعشِّش في المواقع الإلكترونية وثقافة أخرى نجدها في كتب المطالعة لم تعد تستجيب إلى ميولاته وذوقه وواقعه. وفي جانب آخر أعتقد أن لكل فترة أدبها؛ فطفل اليوم يختلف عن طفل الأجيال السابقة؛ ولذلك يجب مواكبة الطفل في كل مراحله العمرية والانتباه إلى متطلَّباته، لكن الذي يبقى يشدّ كل الأجيال هو الإبداع الحقيقي لأن من خاصية الطفل تجنيحه الدائم في سماء الخيال وهو كائن ذكي؛ لذلك فالذي يريد أن يكتب للأطفال يجب أن تكون لديه مواهب خاصة، فزيادة على إطلاعه على مدارس علم النفس والأدب العالمي، يجب أن يمتلك وجدان طفل وعقل شيخ.

الثورة التكنولوجية الكبيرة التي يعيشها العالم اليوم، تنعكس- أساساً، وبشكل عميق- على إدراك الطفل ووعيه وتكوينه، ولكن، تبقى المحامل الإلكترونية دائماً بحاجة إلى طاقات إبداعية.

أعتقد أن كتّاب الطفل يعانون كثيراً من سطوة التكنولوجيا على القصة الورقية وعزوف الطفل عن المطالعة وعدم تشجيعه من قبل المسؤولين على التعليم باعتبار أن مادة المطالعة تَمَّ حذفها من البرامج التعليمية. وهذا أمر مريب يجعل من الطفل طعماً سهلاً للمصيدة الإلكترونية الخارجة عن المراقبة والضبط والتي أصبحت تمرِّر للطفل ثقافة الجنس والقتل ضمن ألعاب إلكترونية وأفلام كرتونية متسلِّلة عبر الوسائل الإلكترونية، ومهما اجتهد الكاتب من أجل تطوير أساليبه شكلاً ومضموناً لا يمكن أن ينجح أمام صمت المؤسَّسات الثقافية والتعليمية وتورُّطها المفضوح في قطع الطريق بين الكاتب والطفل.

وأما فيما يخصّ مَنْ يكتب للطفل فرأيي واضح وصريح في هذا المجال، فإذا أردت أن تختبر قدرات مبدع في مجال قصة أو شعر أو أيّة موهبة فَسَلّمه للأطفال، ودَعْه يجرِّب الكتابة لهم. ومثلما قال الناقد العربي القديم إن «النثر فضّاح الشعراء» أو المتشاعرين فإن أدب الطفل فضّاح مستكتبي الرواية والقصة.

وبخصوص تحويل قصص الأطفال في تونس والوطن العربي إلى أعمال سينمائية ومسلسلات كرتونية فهذا ما يتمنّاه أي كاتب للأطفال، وأنا- شخصياً- بودّي أن أشتغل، وأتعاون مع شركة كبيرة في هذا المجال حتى أستطيع أن أحقِّق أحلامي الكبيرة ومشاريعي وأفكاري التي مازالت تنتظر مَنْ يتبنّاها ويحوِّلها إلى أعمال فَنِّية على أرض الواقع. إذاً، المسألة مسألة إمكانيات في وطننا العربي، واستراتيجية واضحة تتبنّى مثل هذه المشاريع؛ ولذلك لا نستطيع أن نحلِّق عالياً بإبداعنا، ونبقى نطير بأجنحة ورقية خارج إطار التكنولوجيا الحديثة.



وحيد الهنتاتي المختصّ في مجال تربية الطفل:

الطفل محتاج إلى الحليب، والحنان، والحكاية

من التجارب المهمّة والناجحة التي قام بها خبراء غربيون في أدب الطفل هي القراءة للأطفال في سِنّ ما قبل المدرسة، انطلاقاً من مقولة أحدهم: إن الرضيع بحاجة إلى الحليب، والحنان، والحكاية. وتتمثّل هذه التجربة في قراءة الكتب على الأطفال بصوت مرتفع منذ سِنّ مبكِرة، بل منذ سِنّ الولادة، الاستمرار في هذه العادة الحميدة التي لا تتطلّب من الأم أو الأب أو المربّي أكثر من 15 دقيقة يومياً يعيش الطفل في أثنائها لحظات من البهجة والمتعة والسعادة ترسّخ في ذهنه العلاقة الوطيدة ما بين الكتاب من جهة، والبهجة والمتعة والسعادة من جهة أخرى فيصير قارئاً وفيّاً يحبّ الكتاب والقراءة والتعلُّم. ولذلك كلّه وجب اختيار الكتاب المناسب للطفل من حيث الشكل والصياغة اللغوية في أسلوب مشوّق وبسيط يفهمه الطفل بغير عناء، وتكون حبكة القصة واحدة وبسيطة ليتابع الطفل القصة بتركيز. كذلك بالنسبة للشخصيات وموضوع القصة الذي يجب أن تكون ضمن دائرة اهتمام الطفل كعلاقته بأسرته وأصدقائه ومحيطه، ويكون للقصة هدف واضح يستطيع الطفل أن يتعلّم منها، وتقدّم له إجابات عن استفساراته وانتظاراته.

وختاماً لابُدَّ من الإشارة إلى الفوائد الكبيرة من القراءة للطفل التي تساعده على اكتشاف متعة القراءة والمطالعة، وتنمّي ميولاته القرائية وحبّ الاطّلاع لديه، وقد توجّهه نحو المطالعة بدلاً من التليفزيون والألعاب الإلكترونية والإنترنت التي سَبَّبَ استعمالُها غير المتوازن إدماناً لكثير من الأطفال. وكذلك تساعد الطفل على تنمية زاده اللغوي وتنمية مداركه ومعارفه مما يساعده فيما بعد في تحصيله الدراسي؛ فقد أثبتت الدراسات أن الطفل الذي قُرِئَ له قبل دخوله المدرسة أكثر هدوءاً وتركيزاً وإبداعاً ومشاركة من أقرانه الذين لم يُقرأ لهم. والقراءة تعزّز ثقة الطفل بنفسه وبقدراته، وتدفعه إلى حبّ الآخرين له، وتُشعِره بجوّ من الدفء والأمان والحنان وخاصة إذا كانت القارئة هي الأم أو كان الأب، كما أن هذا يساعد الأولياء على ربط علاقة ودّ وانسجام وتفاهم مع أطفالهم تستمرّ وتتطوّر عبر الأيام، وتساعد على نقل القيم والتقاليد من جيل إلى آخر، ومن ثَمَّ اندماج الطفل في مجتمعه وحمايته من الجنوح والانحراف.





عبد الجبار الشريف الكاتب، ومنتج برامج الأطفال:

مستقبل أية أمة مرهون بمستقبل أبنائها

إذا أقررنا بأن عالم الطفولة أصبح متميِّزاً له خصائصه واهتماماته فإن هذا العالم «الصغير» واسع فسيح، فبالإضافة إلى ما يتطلّبه من استجابة إلى ميوله في التخيُّل والاكتشاف والتوق إلى معرفة ما حوله، فإنه ينبغي أن يُهَيَّأ للمستقبل الذي ينتظره.. وإذا اختلفت الآراء والمذاهب حول ما يقدَّم إلى الطفل من غذاء ذهني وثقافي فإن المُتَّفق عليه هو أن يكون ذلك الغذاء ملائماً لمراحل نموّه. ويتجاوز أدب الطفل النطاق الضيق المحصور في ذاته أو في بيئته إلى محيطه العام الذي سيلعب فيه دوراً كبيراً قد يصل تأثيره إلى الإنسانية عامة. ولهذا يصبح أدب الطفولة لا يعني مُجَرَّد القصة أو القصيدة، بل يشمل جملة المعارف الإنسانية تقدَّم إليه في الأسلوب الملائم والطريقة المثلى.. ومن أجل ذلك أصبحنا نرى دور النشر لا تكتفي بنشر القصص والشعر، بل تنشر مختلف أنواع المعرفة التي وصلتها الإنسانية في ما يَتَّصل بالتقدُّم العلمي والتقني والاكتشاف والاختراع حتى لا يكون الطفل

مفصولاً عن واقع الحياة أو مبهوراً أمام أشياء يراها ويسمعها دون أن يتجاوب معها، أو دون أن يكون له بها إلمام بسيط في مستوى إدراكه.

يجب أن نقدم للطفل العربي، طفل المستقبل ما يبعد به عن مظاهر التخلُّف في مختلف مجالات الحياة، عن رواسب الانحطاط ومخلَّفات التأخُّر التي مازالت الأجيال العربية تتخبَّط فيها.

إن العصر الذي نعيش فيه هو عصر التحدِّيات لا السياسية فقط بل حتى الحضارية بمعناها الواسع العريض. إن الطفل محتاج إلى ثقافة زمنية تعلِّمه الضبط وتقدير حساب الثواني دون أن يكتفي بترديد شعار: «الزمن كالسيف إن لم تقطعه قطعك»، إنه محتاج إلى ثقافة تقنية تخفِّف عنه تخمة النظريات وكثرة الجدل ولغو الشعارات. وهو محتاج إلى ما يبعده عن التواكل، وإلى ما يدعوه إلى حبّ العمل والنضال المتواصل. إنه محتاج إلى ما يوصل فيه الإيمان برسالته في الحياة. ذلك ما ينبغي أن نجعله هدفنا في أدب الطفل العربي وفي الثقافة التي نقدِّمها إليه. وفي النهاية أنا أؤمن بأن مستقبل أيّة أمّة مرهون بمستقبل أبنائها.



عادل الأحمر الكاتب والخبير التربوي لدى (ألكسو):

تنقصنا استراتيجيات واضحة للاعتناء بثقافة الطفل

أعتقد أن هناك تناقضاً كبيراً ونقصاً وتداخلاً في نوعية الكتابة الموجَّهة للطفل. وهو واقع سيِّئ بالنسبة إلي. وهنا- ربّما- يأخذنا إلى عدّة أسئلة محرجة مثل: من يكتب للطفل؟ ولماذا نكتب للطفل؟وكيف نكتب للطفل؟ولأيّ طفل نكتب؟. وكل هذه الأسئلة تحيلنا إلى عدة نظريات واستنتاجات. فيجب على من يكتب للطفل أن يكون واعياً بأنه يكتب للطفل، هذا الكائن الذكي والحسّاس. ويجب أن تكون لديه إمكانيات لغوية وبيداغوجية جيدة. وحبذا لو يكون لديه إطلاع على علم النفس، وكذلك لابُدَّ من معرفة حاجيات الطفل ومتطلّباته والمواضيع المحبَّذة لديه، فالطفل لديه نَهَم خاص إلى مواضيع بعينها، وكذلك لديه حبّ اطّلاع كبير. وهو أيضاً في حاجة إلى خطاب نفسي يعطيه ثقة بنفسه. ومن هنا فكاتب الطفل يجب عليه أن يعرف أنه يقوم بوظيفة تربوية مهمّة، وهي وظيفة نبيلة لها أبعاد عميقة، ونستطيع من خلالها تكوين أجيال واعية ومتوازنة. ورُبَّما -من هذه الناحية -لابُدَّ من التأكيد على أهمّيّة دور الأولياء والمؤسَّسة التربوية والمحيط الاجتماعي في ترغيب الأطفال بالمطالعة وتشجيعهم منذ الصغر على حبّ الكتب والإقبال عليها، ولا ننسى أيضاً دور الدولة المهمّ في هذا الشأن في التشجيع على الكتاب وعلى الثقافة- عموماً- للطفل وللكهل ولكافة فئات المجتمع.

وبالنسبة إلى التحدّيات الكبيرة التي تواجه الطفل اليوم، وخاصة انتشار الوسائل التكنولوجية الذي هو تحدٍّ كبير وجدّيّ -فإنها- في اعتقادي- ليست بالتهويل والمبالغة التي نتحدَّث عنها اليوم، خاصة وأن هذه الوسائل محدودة الانتشار في أريافنا وقرانا ومدننا الداخلية، بل إنه يمكن أن نستفيد من هذه التطوُّرات التكنولوجية، ونستغلّها في نشر كتاب الطفل وثقافته. التحدّي المهمّ والأول بالنسبة إليّ هو من الداخل، من خلال الناشر الذي يجب أن يعتني جيداً بكتاب الطفل، ويخرجه في حلّة جميلة وخطوط وصور مستفزّة لعين الأطفال، وكذلك من خلال توزيع الكتاب وإيصاله إلى القارئ وإلى العائلة، الكاتب -أيضاً- يجب أن يطوِّر من أساليبه ومواضيعه وتقنياته وخياله، وينفتح على التطوُّرات السريعة التي تقع حوله حتى يستطيع أن يقنع هذا الطفل، ويلفت انتباهه. وهذا الجانب- رُبَّما بحسب تجربتي البسيطة- أراه منقوصاً نظراً لغياب الأطر والتكوين والوعي بقيمة هذه المغريات وقيمة الوظيفة المهمّة التي يقدّمها كتاب الطفل في صنع أجيال واعية يعتمد عليها في المستقبل. ونحن- مثلاً- في منظّمة (ألكسو) اشتغلنا في فترة على كتاب الطفل وثقافة الطفل، وقمنا بعدّة ندوات، ولكن هذا ليس بصفة دورية ومسترسلة، وهنا- رُبَّما- يعود إلى أن هذه المنظّمة تحارب على أكثر من جبهة، ولديها عدّة أولويّات وضروريّات. لكن ما لاحظته في اجتماعاتنا الأخيرة أن (ألكسو) ساعية إلى تخصيص استراتيجية واضحة لثقافة الطفل والتشجيع عليها، وقد أصبحت أولوية قصوى من أولوياتنا وستُخَصَّص لها ندوات ومنشورات مهمّة ودورية في قادم الأيام.

طفولة الأدب

صدوق نورالدين

يمكن القول إن نص «سانت أيكزوبيري»: «الأمير الصغير»، والذي ظهر في نيويورك عام 1943، ليحتفل بميلاده السبعين السنة الماضية (2013)، شَكَّل النواة الأساس لـ «المجلة الفرنسية الجديدة» (نشر غاليمار)، والتي اختارت تركيز محور العدد (605) يونيو/حزيران 2013 حول: «طفولة الأدب»، من منطلق الوقوف على النصوص التي كتبها نخبة من الأدباء والمفكِّرين في مرحلة طفولتهم، ومن ثَمَّ التعليق عليها،وكأن الأمر يتعلَّق بالجمع بين مرحلتين: الطفولة، والرشد. إذا حقّ. فالطفولة مَثَّلت لـ «سانت إيكزوبيري» جزءاً من تاريخ الذات في وجودها وتحوُّلاتها ورهاناتها، ومن ثَمَّ فهي الانتماء إلى البلد الأم، حيث تحدّد هوية الشخص. هذا التصوُّر صدر عنه «فيليب فورست» ضمن افتتاحية العدد بغاية التأكيد على قيمة الطفولة في حياة الكائن الإنساني وأهمّيتها. (أشرف على العدد إلى جانب جون دمرسون).

لقد تَمَّ تقسيم العدد إلى ثلاثة محاور هي:الأول حول «سانت إيكزوبيري»، الثاني يتعلَّق بكتابة الطفل، والثالث يتعلَّق بالكتابة للطفولة.فالمحور الأول خاصّ، يرتبط بتجربة فريدة انبنت لا على مخاطبة الطفل وحده، بل على مخاطبته هو والراشد على السواء. ومن ثَمَّ اعتبرها الباحثون بمثابة غنائية هدفها الأساس مخاطبة الجميع، إلى الحَدّ الذي جعل بعض المتدخِّلين يجزمون بأن الفهم العميق لهذه التجربة في الكتابة والإبداع لم يتحدَّد سوى في اللحظات التي كانوا يلقونها على أسماع أبنائهم. ولذلك فإن كتاب «الأمير الصغير» يجمع بين كونه درساً في الكتابة ودرساً في الأخلاق. فالكتابة- كما سلف- تقع في المابين: بين استهداف الطفل واستهداف الراشد، وثَمَّ فهي منفتحة على التوظيف الرمزي لمفردات طبيعية بحثاً عن التلقّي الذي يراهن فيه على التأويل وعلى الصورة مشكّلة في الرسومات. وهي درس في الأخلاق قائم على المغامرة البريئة وترسيخ لذّة الاكتشاف لتجذير قيم الحب والصداقة والعلم.

إن «الأمير الصغير» وكما خلصت التدخُّلات، كتاب فرادة على مستوى متعة القراءة وملامسة قضايا الوجود الإنساني. إنه «كلاسيكي» خالد وبكل المقاييس.

وأما في المحور الثاني فتَمَّ التطرُّق لكتابة الطفل من منطلق كونها تمثِّل تاريخاً سيرياً للذات. ومن ثم استحضرت نماذج من هذه الكتابات التي صيغت رسماً، شعراً، أو كتابة نثرية شذرية تكشف عن إبداع خيالي يظلّ في حاجة إلى التنمية والتطوير، مادام الرافد الأساس له الإنصات والاستماع، فكأن هذه الكتابة تبدأ بالإنصات، بالصوت، قبل تحوُّلها للتجسُّد حروفاً على البياض.

وأما في المحور الثالث والأخير من هذا التأليف الجماعي، فَتَمَّ التطرُّق للكتابة التي يتمّ إنتاج معانيها لخدمة الطفولة حيث اعترف بصعوبة الكتابة للأطفال، خاصة وأن المبدع يفترض فيه التكوين التربوي والنفسي الذي يمكِّنه من التمثُّل الواعي والعميق لشخصية الطفل، ومن ثَمَّ الحلول في مخيِّلته بهدف تحريكها وإيقاظ فواعل التأمُّل التي قد تشكِّل دافعاً للإبداع وللابتكار. والملاحَظ أن أدب الطفل- وفق ما حَدَّد المتدخِّلون- يتوزَّع بين الرسم، الشعر، والنثر. ويُرفَق- في الأغلب الأعم- بالرسومات المثيرة.

ولقد تَمَّ في هذا السياق، سياق التطرُّق لكتابة الطفولة، التمييز بين: أدب المدرسة: وهو عبارة عن نصوص يُراعى فيها التربوي، ومستوى الصف، حيث تخدم أهدافاً دقيقة ومحدَّدة جداً، وأدب الطفولة: الذي يتميَّز - رغم استحضاره للقيم التربوية- بنوع من التحرُّر في اختيار وانتقاء المادة التي يتمّ صوغها، وإعدادها للتلقّي المفتوح على الجميع. ثم الكتابة للشباب: وهي كتابة تراعي عامل السنّ، وتراهن- مادةً وصيغةً- على إعداد المتلقّي للتعامل والتواصل مع النصوص المحكمة بناءً وصيغةً. فالكتابة للشباب أرقى من الإنتاج المحدَّد في أدب الطفولة.

يتّضح من المحور الذي اختارت «المجلة الفرنسية الجديدة» تقديمه، والموسوم بـ «طفولة الأدب» بأن الغاية تجسيد البدايات الأولى للكتابة وتشكُّل الآداب، ومن ثَمَّ لبروز الاسم العلم الاعتباري الذي يتمّ تداوله واستهلاك نتاجاته على تباينها واختلاف توجُّهاتها.





77

نصوص

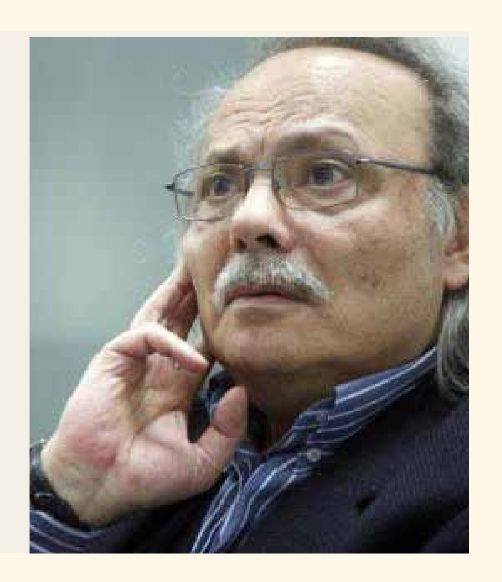
60





* يتبوأ الباحث والأستاذ الجامعي زياد ماجد مكانةً رفيعةً، نظراً إلى تميّزه في قراءة الواقع السياسي العربي الراهن وفي تحليله الذي ينمّ عن دراية واسعة وموهبة في مدّ الجسور بين الصرامة الأكاديمية والمقالة الرصينة. وقد لاقى كتابه "سورية الثورة اليتيمة" صدىً واسعاً، وكانت ترجمته إلى اللغة الفرنسية فرصةً لإجراء حوار معه.

ملف



أنسي الحاج.. كوكبٌ شعريّ متفرِّد

107

غاب عنّا أنسي الحاج جسداً، لكنّ آثاره الشعريّة البهية سكنت في القلوب: قلوب محبّي الشعر وقلوب أصدقائه. تقدّم «الدوحة» شهادتين شخصيّتين عن أثره في نفس عبد المنعم رمضان ومحمّد عيد إبراهيم، وباقة منتقاة من قصائد الحبّ الذي لا يزول.

كتب

أرهف من بتلة وردة

107



الشعر والسرد من جناح، والقصيد والتفعيلة من جناح آخر يمتزجان، بأناقة، كتاباً شعريّاً لتونسيٍّ مرهَف هو فتحي الناصري.
هنا دعوة لقراءة اللغة الشعرية في رهافتها ورقّتها.

سيرة الأب .. تُمَوِّل ذاكرة الابن

104



على حافّة الرواية أمّ على حافّة السيرة الذاتية؟ هو السؤال الذي يتبادر إلى ذهن قارئ كتاب "غرفة أبي" لعبده وازن. الكتاب المحتفي بالنثر وبالسرد وبالشعر معاً، والسائر في درب أبٍ غائب.

ترجمات

مختارات شعريّة لألفونصيا ستورني

ترجمها عن الإسبانية خالد الريسوني.

قصة «الضائعة»

ترجمها عن التركية صفوان الشلبي.

تشيكاماوغا

ترجمها عن الإسبانية عمر علماني.

70

مقالات

63



مرور ثمانين عاماً على إنشاء «المجلس الوطني للحريات المدنية، Liberty» مناسبةً مهمّة لإعادة النظر في المكتسبات والخسارات على صعيد الحرّيّات المدنية، هنا طائفة من الكتّاب والمهتمّين ينظرون في تحوّلات "الحريّة"..

زياد ماجد:
النضال لِطَيّ صفحة الاستبداد

أوراس زيباوي

صدرت عن منشورات «أكت سود» الباريسية الترجمة الفرنسية لكتاب «سورية الثورة اليتيمة» للكاتب والباحث اللبناني زياد ماجد، أستاذ العلوم السياسية في الجامعة الأميركية في باريس. يتناول الكتاب واقع الثورة السورية والتحوّلات التي شهدتها منذ اندلاعها قبل ثلاث سنوات. كما يحلّل طبيعة النظام الأسدي والأسباب التي حوّلت سورية إلى بؤرة عنف.

حول هذا الكتاب وحول مسار زياد ماجد وتجربته، وانشغاله بقضايا التحوّل الديموقراطي في لبنان وسورية والعالم العربي كلّه، كان هذا الحوار:

نبدأ بكتابك الأخير «سورية الثورة اليتيمة» الذي صدرت ترجمته الى الفرنسية مطلع هذا الشهر عن دار «آكت سود» الفرنسية. هل يمكن القول إنّ هذا الكتاب يعكس نظرة تشاؤمية، لكن واقعية لما آلت إليه الثورة السورية. ولماذا تعقّد الوضع السوري إلى هذا الحَدّ، وجعله مفتوحاً على احتمالات كثيرة؟

-لا أعتقد أن الموضوع مرتبط بالتشاؤم أو بالتفاؤل. إنها محاولة للقول إنّ هذه الثورة، ومنذ بداياتها، تعرّضت للظلم. يعني أنها لم تلقَ، خلال مرحلتها السلميّة، الدعم نفسه الذي لاقته ثورات عربية أخرى، وذلك- في رأيي- لأسباب عدّة منها أنّ النظام نجح، وعلى مدى أكثر من أربعين عاماً، في سطوته وفي محو المجتمع السوري. الخارج ينظر إلى سورية لا بوصفها شعباً أو بشراً، بل بوصفها موقعاً سياسياً وجيوستراتيجياً ووظيفة إقليمية. ولقد حاول الأسد من خلال هذه الوظيفة الإقليمية - وأنا هنا أتحدّث عن الأسد الأب المؤسّس- أن يُبعد أنظار العالم عن المجتمع السوري. وقد نجح مع الوقت وفي ظل الآلة القمعية وبعد تجربة حماة، وكذلك بعد تدخُله في لبنان والإمساك بالورقة الفلسطينية، حتى إنه نجح في إقصاء المجتمع السوري ودفعه في اتجاه عدم النظر إلى نفسه.

حين اندلعت هذه الثورة، وبدأ السوريون يكتشفون أنفسهم، وبدأ العالم يكتشف سورية، كان البعض مصراً على النظرة السابقة التي تعتبر أنّ سورية هي نظام الأسد فحسب، وأنها وظائف إقليمية وتحالفات، أما كلّ ما يدور داخلها فلا يعنيهم. ما يعنيهم فعلاً هو ما يردّدونه حول المؤامرات وحول الاستهداف وحول كون ما يجري محاولة من دول خارجية لإرباك الوضع الداخلي السوري بسبب موقف سورية في المنطقة إلخ... وهنا ما جعل الثورة- منذ البداية- غير مدعومة بما فيه الكفاية وغير متبنّاة كما ينبغي. وحين تحوّلت- بسبب ضغط النظام الهمجي وعنفه ومقتل الآلاف من الأشخاص حتّى في طورها السلمي-، واضطرت إلى حمل السلاح، لم تجد أيضاً من يناصرها من الدول الديموقراطية، بمعنى أن يّقَدّم لها ولمعارضتها المسلّحة التي كانت تدافع عن نفسها دعماً، فملأ الفراغ بعض الجماعات وبعض الدول التي لها اعتبارات في سورية وفي المنطقة أيضاً. فنشأت ضمن البيئة المسلَّحة عدّة مجموعات أخافت قسماً من السوريين، وأخافت- أيضاً- قسماً من الرأي العام العربي والعالمي، وأعني هنا طبعاً بعض الجماعات الإسلامية المتطرِّفة. ثمّ تحوّل الصراع إلى كفاح مسلّح شديد الضراوة، وهنا أيضاً بقي العالم، للأسف، متفرّجاً من بعيد رغم كل الأهوال. ويكفي أن نتنكَّر استخدام صواريخ سكود لأول مرة في التاريخ ضمن سياق داخلي، وأيضاً الطيران وحجم تدخُله، والسلاح الكيماوي، إضافة إلى المجازر وصناعة الموت في السجون التي تظهرها الصور، ولم نشاهد مثلها منذ الهولوكوست.

كل هذا لم يحرّك حتى الآن المجتمع الدولي الذي بقي متردّداً: تارةً يتحدَّث عن إسلاميين، وتارةً أخرى عن فوضى، ومرّة ثالثة عن بدائل، وما زال الشعب السوري عرضةً للقتل اليومي،



فهناك أكثر من 130 شخصاً يُقتلون كلّ يوم. كلّ هذا يؤدّي إلى توصيف الثورة بأنها ثورة يتيمة، ويجعل من الوضع عرضةً لمراوحة دموية لفترة طويلة.

▣ ماذا بقي من هذه الثورة بعد ثلاث سنوات من انطلاقتها؟

- لا يعني الواقع الدموي أنّ الثورة انتهت أو هُزِمت، فهي مستمرّة في كل الأحوال. إنها ثورة جذرية، نادراً ما شهدنا مثلها في المنطقة إلى حَدّ أنها تحطّم كل شيء، وتُخرج أجمل ما في المجتمع السوري وأبشع ما فيه من خلالها. وهي تتعقّد مع الوقت ككلّ الثورات الجذرية في العالم، لكنها ما زالت مستمرة أمام كل هذا اليتم وهذه الهمجية وتدفُّق الأسلحة الإيرانية والروسية بكميات ضخمة، وأمام وصول مقاتلين أجانب من لبنان والعراق يقاتلون إلى جانب النظام السوري، وعددهم أكبر من عدد الجهاديين الذي يقاتلون إلى جانب الثورة. إنها ثورة مستمرّة بمعزل عن مآلاتها وعن المرحلة التي ستليها، وستكون مليئة بالصعوبات على مختلف الأصعدة. مرحلة ما بعد الثورة ستكون معقَّدة جدّاً.

▣ إذا كان بالإمكان تفهُّم صمت الدول تجاه سورية التي تخضع، كما هو معروف، لاعتبارات المصالح والنفوذ، فما هو- بحسب رأيك- سبب صمت المثقَّفين، يميناً ويساراً، في العالم العربي والغرب؟

- هناك أمر مؤلم وهو صمت المثقَّفين العرب وصمت عدد كبير من مثقّفي العالم أمام مأساة لا يستطيعون القول إنهم لا يرونها، لأنها تُنقَل أمامهم عبر وسائل الإعلام، ولأنّ الشهادات حولها والصور والأفلام التي رفعها الناشطون السوريون عبر (اليوتيوب) ليعوّضوا عن تغييب الإعلام الحرّ في سورية كلّها تُظهِر لنا حجم المأساة.

هناك عناصر عديدة تفسّر هذا الصمت منها عنصر ثقافوي يطالعنا في الغرب تحديداً، وهو لا يرى في هذا المقدار من العنف في منطقتنا ما يرعبه، ويثير مشاعره وتضامنه بحجة أنّ هذه المنطقة تنطوي، بكل الأحوال، على الكثير من العنف بسبب التعصّب والصور النمطية. ويكفي أن يقال إنّ ثمّة إسلاميين يقفون في مواجهة نظام الأسد، حتى يتردّدوا ويتحدّثوا عن العلمانية. أكثر من ذلك، هناك عند فئة من الناس من لا يستطيع التصديق أن هناك أنظمة بربرية إلى هذا الحَدّ، مما يدفع هذه الفئة إلى رفض التصديق أو التعامي عمّا يجري، وتكتفي- عندئذ- بطرح أسئلة من نوع: هل صحيح ما يجري هناك؟ هل أنّ النظام هو الذي استعمل الكيماوي فعلاً؟ هذا النوع من الأسئلة هو أيضاً محاولة للتهرُّب من اتخاذ موقف أو لعدم تصديق كمّ العنف الحاصل.

هناك- أيضاً- التجربة العراقية التي كانت سلبية ومأساوية، وهناك من يقول إنّ الغرب يريد أن يفعل الشيء نفسه في سورية. وثمّة ما يمكن تسميته بـ «البافلوفية» المعادية للإمبريالية، أي بمُجَرَّد أن ينتقد نظام ما الولايات المتحدة يصار إلى التضامن معه بمعزل عما يقترفه هذا النظام ضدّ شعبه. كل هذا هو لعب ضدّ الثورة السورية، وأعتقد أنّ موضوع الإسلام السياسي، وربما الإسلام بشكل عام، هو موضوع إشكالي. هناك مقدار من المسؤولية تتحمّله- حكماً- الجماعات الإسلامية، لكن، هناك أيضاً مقدار من العنصرية التي تُعمِّم وتُنمِّط من دون التدقيق في التفاصيل ومن دون فهم أوضاع اجتماعية لم تسمح مثلاً للسوريين بالتجمُّع في غير المساجد.

▣ أنت تُدرّس في الجامعة الأميركية في باريس، وتعرف الأوساط الأكاديمية عن قرب في فرنسا وغيرها من الدول الغربية. كيف تقيّم متابعة الأوساط الأكاديمية التي تُعنى بالعلوم السياسية والعلاقات الدولية في الغرب عموماً، وفي فرنسا بالأخص، لما يجري في العالم العربي اليوم؟

- ليست الأوضاع مفرحة إذا جاز القول. في البداية، وبالتحديد في تونس

ومصر، كانت الثورات قصيرة زمنياً، وكانت الأوضاع مليئة بالآمال. ولقد هيمن شعورٌ في الأوساط الأكاديمية بأنّ الناس استعادت حقوقها وبدأت تبني من جديد. في تلك المرحلة، ساد جَوّ إيجابي، لكن، ما إن بدأت الأمور بالتدهور بعد التدخُّل العسكري في ليبيا وانفجار الصراع في سورية بعد الثورة السلميّة، وبعد ظهور الصراع السعودي- الإيراني وصعود المسألة السنّيّة- الشيعية بالإضافة إلى عوامل أخرى كفوز الإسلاميين في الانتخابات في تونس ومصر. جميع هذه الأمور دفعت بالكثيرين إلى إعادة النظر في تفاؤلهم ونظرتهم الإيجابية لما يجري في العالم العربي. هكذا، عاد البعض يكرّر مقولات كنّا نسمعها من قبل، ومنها أنّ الديموقراطية قد لا تكون صالحة للعالم العربي. وهذه أحكام سريعة لا سيَّما أن الثورات العربية وُلِدت منذ سنوات قليلة فقط، ولا يمكن أن نحكم عليها بعد سنتين أو ثلاث سنوات. المسار لم ينته. باختصار، المواقف الأكاديمية الغربية متردّدة إلى حَدّ كبير باستثناء قلّة تعرف المنطقة جيداً ولها مساهماتها القيّمة في هذا المجال. أما الغالبية فتعرف العالم العربي والإسلامي بصورة تقريبية، أو أنها تدّعي المعرفة. هناك شعور لدى البعض - وهنا ينطبق أيضاً على عدد من المثقَّفين العرب - بأن المجتمعات العربية هي مجتمعات متخلِّفة، ولا تستحق الديموقراطية حتى لو كافحت وناضلت من أجل حرّيّتها وكرامتها. وهذه خيانة أخلاقية لدور المثقَّف في لحظات التغيير.

كتابك الجديد «سورية الثورة اليتيمة» وموقفك من الثورة السورية يكملان مسارك السياسي، ويأتيان في إطار نشاطك منذ أعوام وانشغالك بقضايا التحوُّل الديموقراطي في لبنان وسورية والعالم العربي كله. كيف تنظر إلى الواقع العربي اليوم؟ وما دور النُّخَب العلمانية والنُّخَب الديموقراطية؟

- منذ حوالي 15 سنة تقريباً وأنا منخرط في أنشطة تهتمّ بقضايا التحوّلات الديموقراطية في العالم العربي في إطار عملي في المؤسَّسات الأكاديمية والبحثية، وهنا يؤدّي إلى خيارات منحازة سلفاً إلى التحوُّل الديموقراطي وطيّ صفحة الاستبداد. وهما أولوية في كل العالم العربي حتى ولو جاءت الأثمان مرتفعة. وكلّما تأجَّل التغيير ستصبح الأثمان أكثر ارتفاعاً، وليس العكس.

هناك الكثير من المتغيِّرات الإيجابية التي لا يمكن إنكارها اليوم، وإن كانت الأوضاع صعبة ومعقّدة، وتقود إلى التشاؤم. من تلك المتغيّرات انتشار التعليم ونشوء جيل جديد يملك التقنيات الحديثة ومنها الإنترنت، وهو أيضاً جيل مُسَيَّس وله علاقة متطوِّرة مع الشأن العام. المرأة العربية أيضاً، وعلى الرغم من كل المعوّقات، باتت حاضرة أكثر وهي فاعلة سياسياً ومنخرطة في سوق العمل. جميع هذه التحوُّلات تؤكِّد أن لا عودة إلى مرحلة ما قبل الثورات العربية حتى لو كانت جرعة التفاؤل قد غابت. هناك العديد من الظواهر الإيجابية التي ينبغي التركيز عليها. وأرى أنّ بعض الأطراف العلمانية تطرح، أحياناً، شعارات علمانوية أكثر منها علمانية، وهي بعيدة عن الديموقراطية، يعني أنّ ما تعيبه على الإسلاميين، وهو في جزء منه صحيح، تمارسه أيضاً من خلال الإقصاء والاستعلاء وعدم قبول الآخر الحاضر حتى لو كانت على خلاف معه. الموضوع صراعي. وهناك توازنات قوى. والمستقبل سيفرض تسويات معينة خاصة فيما يتعلّق بدور العسكر في السياسة. وهو، إلى اليوم، دور مأساوي في العالم العربي. هناك أيضاً دور الاقتصاد والانتقال من الريع إلى الإنتاج. وهنا تحدٍّ هائل وأحد التحدّيات المطروحة. بالإضافة إلى دور الدين وحضوره في الشأن العام، وكذلك موضوع المرأة إذ لا يمكن أن تتقدَّم المجتمعات العربية إذا ما بقيت أحوال المرأة على ما هي عليه اليوم. النضال من أجل تمكين المرأة ومساواتها في السياسة وفي قوانين الأحوال الشخصية، من أولويّات النضال من أجل تحقيق التحوُّل الديموقراطي وطيّ صفحة الاستبداد كما أشرت.

كتبت عن النتائج التي أفرزتها الثورات العربية، وقلت إن سقوط «الأبد» وعودة الزمن السياسي إلى المنطقة هما الإنجاز الأهمّ لهذه الثورات. هل هذه من إيجابيات الربيع العربي؟

- تماماً، لم يعد أحد يستطيع أن يتصرَّف بالسلطة وكأنها ملك أبدي. كذلك لم يعد من الممكن إخراج الناس من السياسة، فالجماهير حاضرة، وهناك قدرة على التعبير وتخطّي الرقابة الذاتية. هذه كلّها مستجدّات لم تكن موجودة من قبل.

يعتبرك السوريون من أبرز الناطقين باسمهم في العالم اليوم ومن أبرز المدافعين عن نشطائهم. من أين تستمدّ القوة التي تجعلك تستمرّ في الزخم نفسه الذي انطلقت منه رغم الإخفاقات والخيبات؟

- إنه شعور بواجب أخلاقي وواجب صداقة تجاه الأصدقاء في باريس وتجاه الذين بقوا في سورية أو خرجوا منها. والأسماء كثيرة. لقد قرّبنا الـ (فيسبوك)، وجمعتنا الحياة اليومية. هناك شعور بالدَّين تجاههم. ومن الواجب إيصال صوتهم في محافل معينة إذا ما استطعت. بالطبع، هناك أيضاً العلاقة السورية- اللبنانية الشائكة والقديمة، فالأمور بين لبنان وسورية متداخلة لدرجة كبيرة. أستمدّ القوّة كذلك من حضور الصديق سمير قصير الذي دفع حياته ثمناً لمواقفه، بالإضافة إلى حضور غيره من الأصدقاء الذين كرَّسوا حياتهم لقضية الديموقراطية في سورية، واستقلال لبنان، وحقوق الشعب الفلسطيني.



عن الحرّيّة *

ترجمة - نوح إبراهيم

شامي شقرباتي*

كان الكُتّاب دائماً جزءاً كبيراً من الحرّيّة. منذ انطلاقتنا، وأعني انطلاقة Liberty المجلس الوطني للحرّيات المدنية في عام 1934، أدّى الكُتّاب دوراً رئيساً في معركتنا لحماية الحرّيات المدنيّة وتعزيز حقوق الإنسان في بريطانيا. هـ. ج. ويلز، فيرا بريتين، إي. إم. فورستر، إ. إ. ميلن، جورج أورويل، وألدوس هكسلي، هم مُجرَّد عَيِّنة من الكُتّاب الذين أيّدوا الحرّيّة في السنوات الأولى من عمر الحركة، وقد لا يكون مدهشاً أن الكُتّاب يشعرون بانجذابٍ خاص إلى قيم الحرّيّة ومُثُلها. نحتفل اليوم بمرور 80 عاماً على «المعركة التي لا تنتهي أبداً».

رصْدُ جورج أورويل لقدرة اللغة «على جعل الأكاذيب تبدو حقيقية والجريمة شيئاً محترماً»، هو أمرٌ شهدته الحرّيّة على مرّ تاريخها؛ لم يكن «التسليم الاستثنائي للمطلوبين» غناءً عذباً، لكنه كان تلطيفاً بارداً لأفعال الخطف والتعذيب خلال «الحرب على الإرهاب». «ركوب الماء» لم يكن أبداً رياضةً شاطئية. لقد حرّفت الحكوماتُ الكلماتِ لتجميل القبح وإخفاء الانتهاكات. لكن الأدب يستطيع أحياناً أن يغيِّر الآراء والسلوك بشكلٍ أكثر إقناعاً من معظم أمثلة الجدل السياسي أو حتى التشريع.

*مديرة Liberty المجلس الوطني للحرّيّات المدنيّة.

إدوارد سنودن

لا يستطيع الشخص العادي أن يردّ على الهاتف، أو أن يرسل رسالة إلكترونية إلى صديق، أو يطلب كتاباً من دون أن يكون ثمة تسجيل وتوثيق وتحليل شامل لنشاطه من قِبَل أشخاص لديهم السلطة لوضعه في السجن أو حتّى للقيام بما هو أسوأ. أنا الذي يعرف؛ فقد جلستُ على ذاك الكرسي، وكتبتُ الأسماء.
حين نعرف أننا مراقَبون نضع قيوداً على سلوكنا - حتى النشاطات البريئة بشكل واضح - وكأننا أُمرنا بأن نفعل ذلك. أنظمة المراقبة المنتشرة اليوم، التي تُؤَتْمِت -بشكل استباقي- المصادَرة العشوائية للسّجلات الشخصية تشكِّل نوعاً من آلة زمن خاصّة بالمراقبة، آلة لا يمكن أن تعمل من دون أن تنتهك حرّيّتنا على نطاق واسع.. وهي تخوّل الحكومات أن تسترجع كل قرار اتّخذتَه، وتدقِّق فيه، وكلّ صديق تكلمتَ معه، وأن تستخلص شكّاً من حياة بريئة. حتّى الخطأ ذو النية الحسنة قد يقلب حياةً رأساً على عقب.
لكي نحافظ على مجتمعاتنا الحرّة، يجب ألا نكتفي بالدفاع ضدّ أعدائنا البعيدين، ولكن أيضاً ضدّ السياسات الخطيرة داخل الوطن. إذا سمحنا بتبديد الأموال القليلة على برامج المراقبة التي تنتهك الحقوق نفسها التي يدّعون حمايتها، فإننا لا نكون قد حمينا حرّيّتنا أبداً، بل نكون قد دفعنا النقود مقابل فقدانها.



يان ماك إيوان

الكثير من أنواع الحرّيّات تنضوي تحت فكرة الحرّيّة، وكلّها لم تكن معرّفةً بشكلٍ دقيق بين المطامح الإنسانية حتّى بداية العصر الحديث. نتناول الآن بسهولة المفاهيمَ التي لم تكن موجودة من قبل: حرّيّة التصويت، حرّيّة التنقّل بين الدول وعبرها، حرّيّة التجمع، حرّيّة إنشاء المنظمات، حرّيّة العبادة، الخصوصية، المساواة الجنسية وحرّيّة تفضيل الجنس، حرّيّة الإجراءات القانونية العادلة، الحرّيّة من التعذيب.. تستمرّ القائمة وتطول بتوالد مفهوم الحقوق: حقوق السجناء، الأطفال، الحيوان، حقوق الحصول على ماء نظيف، على طعام وحياة عائلية. في كلّ مكان من العالم، كلّ هذه الحقوق أو بعضها ما تزال مَحَلَّ نزاع.
لكن حرّيّةً واحدةً تؤسِّس للقائمة كلّها، ولولاها لما استطاعت الطموحات التي تجمّعت تحت مظلّة Liberty الحرّيّة أن ترى النور. ولكي ترى النور كان يجب التفكير، والحديث والكتابة عن كلّ حرّيّة نمتلكها أو نحارب من أجل تملّكها، ولهذا فإن حرّيّة التعبير هي الصخرة التي تقف عليها الحرّيّة. من غيرها تكون الديموقراطية زائفة.
تاريخياً، ساهمت عدّة أيدٍ وأرواح حرّة في ولادة فكرة أن حقوق الإنسان هي حقوق كونية ثابتة لا تتجزّأ. والحرّيّة التي خلقت كلّ الحرّيّات الأخرى، هي حرّيّة إعطاء المعلومات وتلقّيها، والتأمُّل، والنقد، والخيال، أي حرّيّة التبادل ضمن كامل منظومة قدراتنا الفكرية. لأن الحرّيّة تميل إلى التطوُّر والتكاثر، إن سُمح لها بذلك. وتدرك الدول القمعية هذا بصورة غريزية؛ لذا فإنها تجد في الصحافيين المتفتّحين، والمفكّرين والفنّانين تهديداً خطيراً.
لا يمكن تقبُّل منظّمة مثل «Liberty المجلس الوطني للحرّيّات المدنيّة» في أجزاء كثيرة من العالم، وحقيقةُ أنها توجَّبَ عليها أن تحارب بشدّة طوال 80 عاماً، هي نوع من الولادة غير السعيدة. لكن هذه المجموعة الشجاعة تجسّد جوهر ما تتيحه حرّيّة التعبير؛ ازدهار كلّ الحرّيّات الممكنة.

أهداف سويف

بعد ثلاث سنوات من ثورتنا المصرية التي حاربنا من أجلها بمرارة، أفهم -بشكل أفضل من أيّ وقت مضى- أن لا شيء ممكناً من غير الحرّيّة. أفهم أيضاً كيف أن الحرّيّة لا تتجزّأ. المشجِّعون المتحمِّسون لكرة القدم المصرية ابتكروا نشيداً حماسياً نغنّيه في مظاهراتنا؛ بضعة أسطر بالإنجليزية: يقولون إن المشاكل تجري في عروقنا، وكيف سنتجرّأ على المطالبة بحقوقنا. أيها النظام الغبي، افهم ما أريده: الحرّيّة! الحرّيّة!

مايكل موربورغو

باعتبارنا مقبلين على مئوية بداية الحرب العالمية الأولى، لا شكّ أننا سنعيد التفكير في الأسباب التي سمحت باشتعال ذاك الحريق المروِّع، في تأثير تلك الحرب فينا الآن، وكيف أنها غيرّت عالمنا. سنتأمّل حياة أولئك الذين حاربوا والذين ماتوا، ونسأل أنفسنا: لِمَ ذهبوا؟ أكان ذاك بسبب الوطنية؟ أم لأن الآخرين ذهبوا فشعروا أنه ينبغي عليهم الذهاب؟ أكان ذلك من أجل

المغامـرة، أم لمحاربـة الطغيان؟ لأجل الحرّيّـة، حرّيَّتهم وحرّيّة أولئـك الذين يحبّونهم، والذين يأتون بعدهم؟ أكان الأمر من أجل كثير من هذه الأسباب؟ أكان من أجلنا؟ وإن كان الأمر كذلك، أكان يسـتحقّ؟ هل نستحقّ نحن؟ هل نشعر بقيمة الحرّيّة التي تركوها لنا، أم- فقط- نأخذها كما هي؟ هل كانت تلك الحرب لأجل الحرّيّة أصلاً، أم كانت ببساطة عذراً سياسياً لتغطية ما كان- بالأساس- صراعاً بين القوى الأوروبية العظمى؟ سيتناقش المؤرِّخون، أمّا نحن فسنتجادل.

لكن مهما كانت الحقيقة وراء تلك الحرب، ومهما كان دافع أولئك الذيـن ذهبـوا، نعرف أنه كان بينهم كثـر، ومن كلا الطرفين، من ماتـوا بإيثار ليضمنـوا حرّيّة الآخرين وبقاءهم. ومن بينهم إديث كافل الممرضة؛ ممرضة لكلا الطرفين، وقد أُعدِمت في بروكسـيل عام 1915 بسـبب مسـاعدتها في هروب 200 من جنـود الحلفاء. فعلت ذلك من أجل حرّيّة الآخرين. قالت عشيّة إعدامها: «الوطنية لا تكفي. يجب ألا أشعر بالحقد أو المرارة تجاه أحد». حين نتذكّر خـلال السـنوات الأربع القادمـة الملايينَ الذين ماتـوا في الحرب العالمية الأولى، فليكن ذلك عبر كلماتها.

ماغي أوفاريل

حرّيّـة: لا تسـتحضر كلمات، بـل صورة جانبية لامـرأة، عيناها مركّزتان وتعابيرها جادّة.

رسـم أوجيـن دولاكـروا الحرّيّـةَ في صـورةِ محاربة ذات شـعرٍ داكـن وقدميـن حافيتين، بصـدرٍ منكشـف وحاجبين مقوّسـين، تحمـل بندقيـة ذات حربة بيـد، وترفع عالياً علم الثـورة بذراعها المفتولة الأخرى. لكنها تشـيح بوجهها، وتحتشد غيوم العاصفة في السـماء خلفها، إنها تلتفتُ إلى رفاقها المنهكين، وتحت قدميها جثث متكوِّمة.

إن كانـت لوحـة «الحرّيّـة تقـود الشـعب» تعلّمنا شـيئاً فهو، أن الحرّيّة - سـواء كمفهوم أو كتجسـيد - معقّدةٌ، ومراوغة وصعبة المنال. قبل أن يتمّ بلوغها سـتُهدر الدماء، وسـتخاض المعارك، وعلى غيوم العاصفة أن تتجمّع.

ترتـدي قبّعـةً مخروطية مميَّزة على رأسـها الجميـل: إنها القبعة الفريجية التي ترتبط منذ العصور الرومانية بالانعتاق والحرّيّة. وقـد تبنّى الثـوار الفرنسـيون القبعـة وحوَّلوها إلى قلنسـوتهم الحمـراء؛ وغالبـاً مـا ارتداهـا الراديكاليـون الإنجليـز فـي القرن التاسـع عشـر، ليظهروا تأييدهـم للدعوات الثورية. في فرنسـا، ولزمنٍ مديد، كان ارتداؤها إساءةً تستوجب العقاب.

قـد يكون من الأسـهل اسـتدعاء اللوحات والصور فـي أثناء تأمُّل الحرّيّـة؛ قـد تكـون الكلمـات أصعـب للفهـم. لا أعرف كيـف أبدأ بالتعامـل مـع عبارات مـن قبيل «عُـذِّب، وسُـجن دون محاكمة» أو «اغتُصِـب مـن قبل مجموعـة من الميليشـيا» أو «مات في مركز اعتقـال»؟ مع ذلك تتكرَّر هذه الكلمات كلّ يوم في تقارير الأخبار. يجـب أن تُقرأ، يجب أن يفهمها المـرء، يتذكّرها، ويعيد إخبارها. لكن كيف سأشـرح هذه الأشـياء لأطفالي، بينما أنا نفسي بالكاد أفهـم هذه الفظائع؟ كيف سأشـرح لهم أننـا نعيش في عالمٍ حيث هذه الأهوال ممكنة؟

يجب أن يتمّ الاعتراف بمثل هذه الأشياء، ويجب أن تُحارَب. حرّيّة دولاكـروا لم تستسـلم. حاربت حتّى النهايـة، حتّى وقفت بعَلَمها وقبعتها، منهكةً، لكن منتصرة. علينا نحن أيضاً أن نحارب ما هو غير مقبول وغير عادل، بأشـكالٍ صغيـرة أو كبيرة، حتّى نصل إلى الوقت الذي نعيش فيه كلّنا، بلا خوف، في حالة من الحرّيّة.

هاري كونزرو

الحرّيّة هي الحرّيّة الفيزيائية في الحركة، في النموّ وفي التطوُّر. كمـا أنها تأخـذ هيئة داخلية كفضـاءٍ من الصمـت والعتمة، حيث يمكـن للأفـكار أن تنمو بلا رقابة. نقلّب أنفسـنا رأسـاً على عقب تحت الضغط التقني والاقتصادي الهائل. لِمَ تحتفظ بشيء لنفسك حين تستطيع مشاركته؟ لِمَ تحتفظ بشيء لنفسك إن لم يكن لديك ما تخفيه؟ نحن نصبح أكثر انكشـافاً كلّ منا أمام الآخر، سـواءٌ أأردنا ذلك أم لم نُرِد، لذا نتّخذ خطوات لنطابق بين دواخلنا التي أصبحـت عامّة وبين المعاييـر الاجتماعية - لكـي نبدو أصحّاء، ملتزميـن بالقانون، عقلاء ولا نشـكّل خطراً. أفكارنا وهواجسـنا تترك آثاراً، وهذا ما يهدِّد دائماً بالظهور على شكل دليل. لِمَ كنتَ تنظـر إلـى ذاك؟ لِمَ تباطـأت عند تلك الصفحة، لِـمَ وضعت خطّاً تحت ذاك السطر؟

سـيجد مؤرِّخو المسـتقبل صعوبةً في تفسير الوداعة التي تقبّلْنا بهـا نهاية الخصوصية. لقد استسـلمنا من دون قتـالٍ يُذكر. نحن الآن نعيـش فـي عالم يمكن فيه التنصُّت إلى كلّ اتِّصال. لا يهمّ إن كان أحـدٌ ما ينصت. الشـكّ هنـاك، يحوّم فوق لوحـة المفاتيح، يهمهـم في أثنـاء المكالمة. لن يتركنا هذا الوعـي بالذات أبداً، هذا البديـل التقنـي للّه الرقيـب علـى كل شـيء. ربما كانـت مداعبتنا التاريخيـة الموجزة للاسـتقلالية مخيفة بإفراط. كان من الصعب تحمُّـل المسـؤولية، كان مـن الصعـب الشـعور بعدم وجـود أحد يحاكمنا وبأننا غير مراقبين في وحدتنا. من الأفضل الآن أن الأب قد عاد، فهو سيخبرنا كيف يجب أن نكون.

لا شـكّ أننا سـنتكيّف، وسـنخلق ثقافة من التلميحات. سنتعلّم كيـف نتكلّم بشـكلٍ غير مباشـر، كيـف نقرأ الأنـواع المختلفة من الصمت. هكذا كانت الأمور في ظلّ أنظمة القرن العشرين الشمولية. هكذا هي الأمور اليوم في بعض أنحاء العالم. أنظمتنا الشـمولية الجديدة سـتعلّمنا هذه الخدع كلّها. في المستقبل، سيتوجَّب عليك أن تحـرز مـا أفكّر فيه عبـر ما لا أقوله. سـأبني أحلاماً وأهدّمها، سـأحاول أن أتبع رغباتي، أن أتخيّل من دون حذر، لكنني بعيدٌ كلّ البعد عن الثقة بأني سأنجح في ذلك. ليست هذه الطريقة التي أريـد العيش بهـا، لكنّها الطريقة المتوقَّعـة، إلا إذا وجدنا تعريفاً للحرّيّة نريد حقاً التمسّك به، شيئاً نكون مستعدّين للدفاع عنه.

ديبورا ليفي

الحرّيّـة تعنـي أنـه لا ينبغي عليـك النظر في عيني شـخص بلا حقـوق. لن تنسـى أبداً ما تشـعر به حينهـا. أفكّر، فـي طفولتي فـي جنـوب أفريقيا، التمييز العنصري. هذه بعض الأسـئلة التي سألتها لنفسي حين كنتُ في السابعة: «إذا أطلق رجل أبيض بالغ كلابه على طفلٍ أسـود، أو ضَرب والدَ الطفل بالعصيّ والسياط، أيكون آمناً الجلوسُ إلى جانب هذا الشخص في الباص أو تحيَّته مـن وراء السـياج؟ أهـو مجنـونٌ أم طبيعـي؟». إن قـال الجيران والقضاة والمعلّمون والشـرطة: «بالطبع إن سلوكه طبيعي، إنه مقبول بالنسبة لنا»، هل تستحقّ الحياة العيش حينها؟ وماذا عن النـاس الذين يظنّون أن هذا غيـر طبيعي؟ هل ثمّة عددٌ كافٍ منهم

في العالم؟
لا زلتُ أؤمن أننا إن تغاضَيْنا عن حقوق الإنسان، فإننا نخدِّر الجزء العارف من عقولنا، ونترك المساحة لارتكاب شيءٍ فظيعٍ بحقِّ شخصٍ آخر. نحن مرتبطون معاً بقسوةٍ ولطفٍ. نيلسون مانديلا عرفَ هذا، وإن كانت شجاعة رسالته المتسامحة ستلهمنا فعلينا ألا ننسى أنه كان ذات يوم رجلاً بلا حقوق إنسان.

باربارا تيلور

الحرّيّة امرأة. من الإلهة الرومانية (ليبرتاس)، إلى (ماريان) دولاكروا ذات الصدر العاري حول متاريس باريس الثائرة، إلى تمثال الحرّيّة في ميناء نيويورك؛ صُوِّرت الحرّيّة أنثى عبر تاريخ الغرب. لأنها أكثر بهيمية، لأنها الجنس «البرّي أكثر»، الجنس الذي يجب أن يُحكَم أكثر من أن يَحكُم. تجسّد المرأة التوقَ البدائي للحرّيّة. لكن، ما الذي تعنيه الحرّيّة لنساءٍ في عالم يهيمن عليه الرجال؟

أوّل امرأة طرحت هذا السؤال بطريقة منهجية، كانت الكاتبة الثورية النسوية من أواخر القرن الثامن عشر ماري وولستونكرافت مؤلِّفة «دفاعٌ عن حقوق المرأة» (1792). كانت تكتب في أوج الثورة الفرنسية، حين كان الإصلاحيون السياسيون الذكور على ضفَّتي القنال، عازفين عن إدخال النساء في برامجهم التحرُّريّة، أرادت وولستونكرافت معرفة كيف يمكن أن تكون الحرّيّة امتيازاً لجنسٍ واحد فقط.

ما زالت النساء خاضعاتٍ للرجال، «عبيداً للخدمة»، أكثر من كونهن مواطناتٍ على قدم المساواة معهم، لذا فإن الحرّيّة الحقيقية ستكون مستحيلة. «المساواة هي روح الحرّيّة»، كتبت فرانسيس رايت، وهي إحدى أتباع وولستونكرافت، في عام 1829، «في الحقيقة، لا توجد حرّيّة من دونها».

جسّدت وولستونكرافت أيضاً حرّيّةَ المساواة هذه كامرأة، ولكن ليس بالضراوة نفسها التي تجسّدت في (ماريان) ذات الصدر العاري، بل «كأمّ إلهية للفضيلة»، كسلفٍ لعالم أفضل. «إن صورة الإله المزروعة في طبيعتنا تتّسع بسرعة أكبر الآن؛ وحين تنجلي، تبدو الحرّيّة بأجنحتها الأمومية كأنها تحلّق صوب مناطق أسمى بكثير من الكدر المبتذل واعدةً بأن تؤوي كلّ البشر».

يعدّ كثير من الناس اليوم، الحرّيّة والمساواة هدفين لسياسة غير متجانسة. يقال إن السياسات المصمّمة على تشجيع المزيد من المساواة الاقتصادية والاجتماعية -وتتضمن مساواة المرأة-، تنتهك حرّيّاتنا. وعدم المساواة البنيوية التي تكوّن حياة النساء، وتحدّد أدوارهنّ الاجتماعية وتجعلهنّ أفقر من الرجال، وأكثر عرضة للتقشّف الاقتصادي وتخفيضات الرفاهية، يتمّ التعامل معها بلا مبالاة.

لكن من دون المساواة، فإن الحرّيّة ليست أيقونة للتحرُّر بل سجينة الجنس، ومنها ستنطلق على الأغلب موجةٌ أخرى من النشاط النسوي، جيلٌ آخر من بنات وولستونكرافت، لكي يتمّ تحريرها أخيراً.

ياسمين آليباهي براون

ولدتُ في كامبالا، أوغندا التي كان البريطانيون يحكمونها حينها. ولأن معظم البريطانيين لا يعرفون كيف كانت الحال، دعوني أخبركم: كان حُكماً من دون موافقة. لم تكن ثمة ديموقراطية أو محاسبة. كنّا مفصولين عرقياً كأمرٍ واقع، رغم أنه، لم تكن ثمّة إشاراتٌ أو قوانين لتأكيد هذا، كنّا ممنوعين من الحديث بلغتنا الأمّ في المدارس. غالباً ما حاكمت المحاكم القضائية المجرمين السود، ورغم أن القضاء كان عادلاً، إلا أن القضاة كانوا جميعاً من البيض؛ كانوا يفرضون قوانين سخيفة، ولم نكن أحراراً في انتقاد أيٍّ من هذه الأشياء. كان احتكاكي الأول بهذه الأوتوقراطية حين كنتُ في التاسعة. كنتُ في سينما «أوديون» صبيحة السبت لأشاهد فيلماً لشارلي شابلن. كان كلّ الأطفال جالسين في مقاعدهم يأكلون الحلوى، ويثيرون جلبة. أُطفِئت الأنوار، أُضيئت الشاشة، وعُزف نشيد «فليحمِ الله الملكة». فجأة، وقف الأطفال وغنّوا وكأن قلوبهم ستنفجر من حبّ الملكة المتوّجة التي تبعد آلاف الأميال. لم أقف، كنتُ ثائرة سلفاً، معادية للملكيّة ومؤيدةً غضّةً للديموقراطية. رموني إلى الخارج.

جاء الاستقلال في الستينيات، وابتهج الأوغنديون. لكننا بدأنا نفقد حقوقنا الهشّة خلال أشهر. كان عيدي أمين جنرالاً، وكان ميلتون أوبوتي أوّل رئيس منتخَب. بدأا حُكماً من الإرهاب فيما بينهما. بدأ الناس يختفون، عُثِر على جثث مشوَّهة في الشوارع. رُمِيَ شخصان في بيت الدرج حيث كنتُ أسكن. رأيت أحدهما، شاب نهشته الكلاب الضالّة. ذهبتُ إلى الجامعة، وخلال أشهر تخلّص أمين وجيشه من أوبوتي. تمّ تدبير الانقلاب من قِبَل بريطانيا، والولايات المتحدة، وإسرائيل. المزيد من القتل وانتشار التعذيب. لم يكن أحدٌ آمناً. أصدقائي في الجامعة أُخذوا، وفُقِدَ أثرهم لأنهم قالوا أشياء خلال الحلقات الدراسية أو في أثناء النقاشات أو في مشرب الجامعة.

وصلتُ إلى بريطانيا عام 1972، إلى المكان الذي درسناه، وفيه أمّ البرلمانات والتعبير الحرّ والمساواة الجنسية وحكم القانون. أخذ الأمر مني بعض الوقت حتى اعتدتُ هذه الهبات. بعد وصولي بوقت قصير رأيت صحافيين ينتقدون (تيد هيث)، ويتكلمون عنه بقليل من الاحترام عبر التلفاز، خفتُ أن يؤخذوا وينكّل بهم، أو يُدفنوا في سجنٍ إلى الأبد. كنتُ في العشرينيات حين انتخبت، حين شعرتُ بأنني جزء من مجتمع حرّ يحكمه القانون.

اهتزّت الأرض تحت أقدامنا منذ 11-9-2001 ؛ تلك الحقوق التي ظنّنا أننا حصلنا عليها للأبد أصبحت مشروطةً، تنتزعها الحكومات بسهولة؛ العدالة تعاني من ضغط الحملات الإعلامية ومن رغبات السلطة التنفيذية. الاحتجاج جريمة، يتمّ توقيف السجناء في سجون سرّيّة بتهم لا يُكشف عنها حتى للمحامين. يتمّ التجسُّس علينا، يتمّ التنصُّت على هواتفنا، يتمّ تشجيع التجسُّس داخل العوائل وفي أماكن العبادة. تقوم دولتنا بتسهيل التعذيب بصورةٍ غير رسمية، وهو تواطؤ (شبيه بما تفعله دول أخرى في الاتحاد الأوروبي) مع الحرب الانتقامية والسديمية لأمريكا على الإرهاب. الإرهاب والإسلام الوهابي المتعصّب يُظهران أسوأ ما في الغرب. وأشعر مجدَّداً بذلك الخوف في عظامي العجوز، الشعور أن الحياة الآن تعتمد كلّيّاً على نزوات أولئك الذين في موقع المسؤولية وعلى سلطاتهم. الناس الصغار يعانون من الخوف على أنفسهم وعلىحرّيّتهم، مثلما كانوا يفعلون حين هربتُ من أوغندا قبل أربعين عاماً.

مارينا وورنر

تماماً، كما أعلن بيان «إي. إم. فورستر» الأصلي المتعلّق بمجلس الحقوق المدنية «Liberty»، قبل ثمانين عاماً، بعد موت مؤسّس المجلس رونالد كيد: «لقد دافع عن حقوق الناس في المعركة التي لا تنتهي أبداً».

إن لم تستمرّ في الحرب من أجلها، فإن الحرّيّة القليلة المتاحة ستتقلّص. الحرّيّة تشبه اللبن الحَيّ. إنها تنمو كما لو بفعلٍ سحري، وتلطّف محيطها إن توافرت الشروط المناسبة، وتنامُ حين تُحرَم منها. الشروط المناسبة كثيرة ومعقّدة، لكن الأكيد أن الحرّيّة تنمو في الثقافة، وتزدهر عبر الحكايات والكلمات. على القوانين التي تضمن حرّيّتنا أن تتجذّر في تلك الثقافة، وإلا سيتمّ تجاهلها وتُخترَق، والأسوأ أنه قد يتمّ التراجع عنها. لا يعني هذا أنه يتوجّب على الكُتّاب والروائيين أن يشرعوا في التوجيه - لا سمح الله أن يقود الإيمان بقوة الأدب إلى اتحاد كتّاب ستالينيين يروّجون للمواعظ والأكاذيب - لكنه يعني أن القصص بأشكالها القديمة المتعدّدة - الحكايات الخرافية، حكايات الجنّيّات، الحكايات الرمزية والأحاجي - تؤدّي دوراً قوياً في خلق الأرضية التي يمكن أن تنمو عليها القوانين التي تضمن الحرّيّة. وهكذا بالنسبة إليّ، الحرّيّة هي فضاءٌ ثقافي مفتوح، فضاءٌ مهدَّد دائماً بالانكماش بسبب عددٍ كبيرٍ من الأخطار، سواء الخفية أو الواضحة (مثلاً، الضغط الحالي على المؤسّسات العامة لتجد شركات راعية؛ القبول القانوني الجديد والمرعب لأشكال من التعذيب).

«بمقدور الشّعر أن يكون قويّاً بما يكفي ليساعد»، كتب شيموس هيني. أعتقد أنه كان يمتلك مخيِّلةً قويّة بما يكفي ليساعد. لطالما كنتُ واثقةً أن الأدب والفنّ قويّان بما يكفي، بمعنى أنهما فضوليان، منفتحان واستكشافيان. هل يمكن للكلمات أن تجعل شيئاً يحدث؟ يجب أن تحاول. لكنها أيضاً قد تكون حاسمة في منع حدوث بعض الأشياء في الأوقات الصعبة. حين يبدو أن الاحتجاجات والصيحات والنقاشات قد بلغت نهاية مسدودة، تكون قد حوّلت وغيَّرت الأرضية العامة، وكان من الممكن أن يحصل ما هو أسوأ في سبيل خنقها.

بليك موريسون

موشور

هذه القصيدة أداةٌ للمراقبة.
إنها تتفقّد رسائلك الإلكترونية، تعترض مكالماتك،
تقرأ أفكارك قبل أن تفكّر بها.

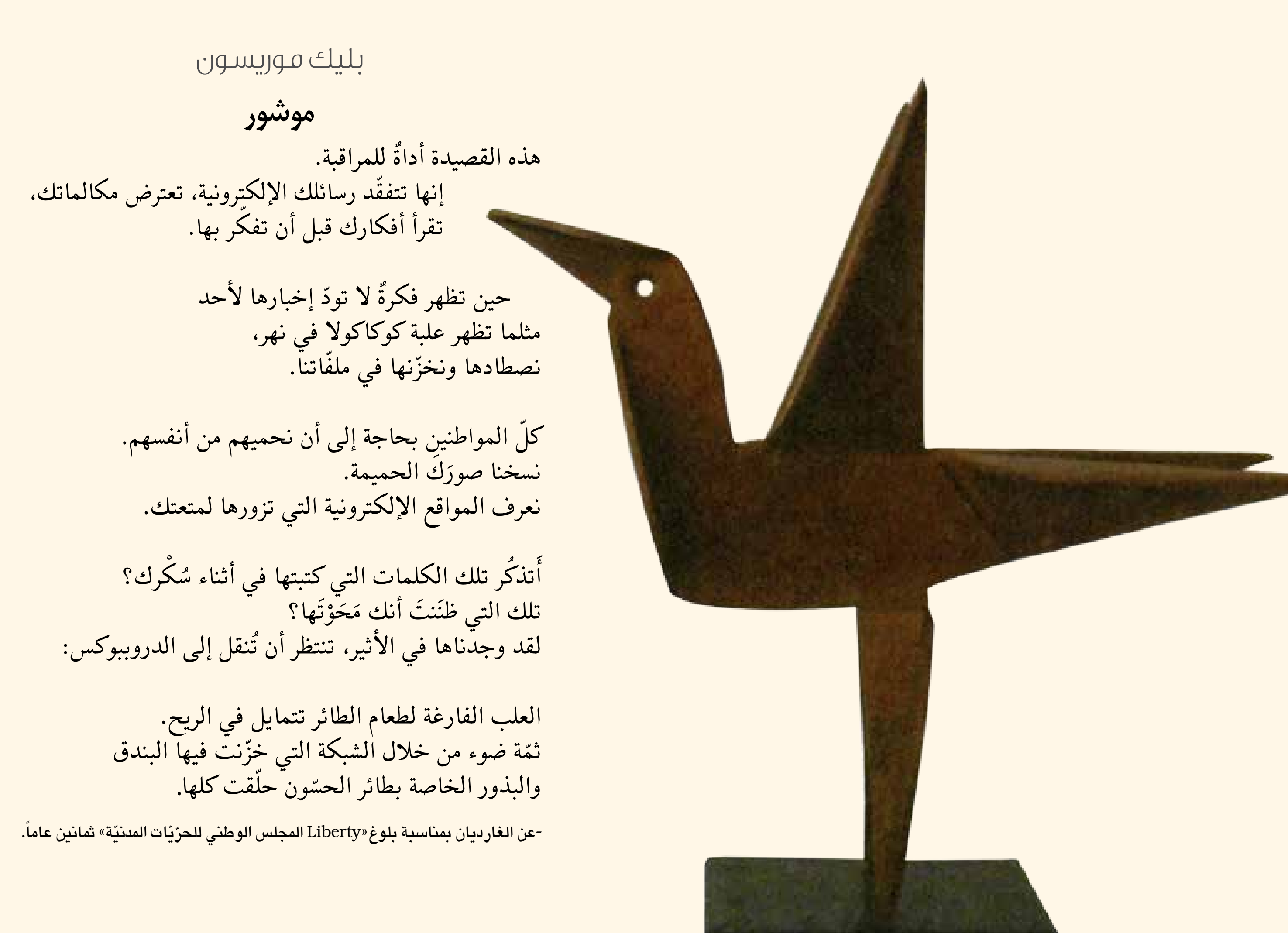
حين تظهر فكرةٌ لا تودّ إخبارها لأحد
مثلما تظهر علبة كوكاكولا في نهر،
نصطادها ونخزّنها في ملفّاتنا.

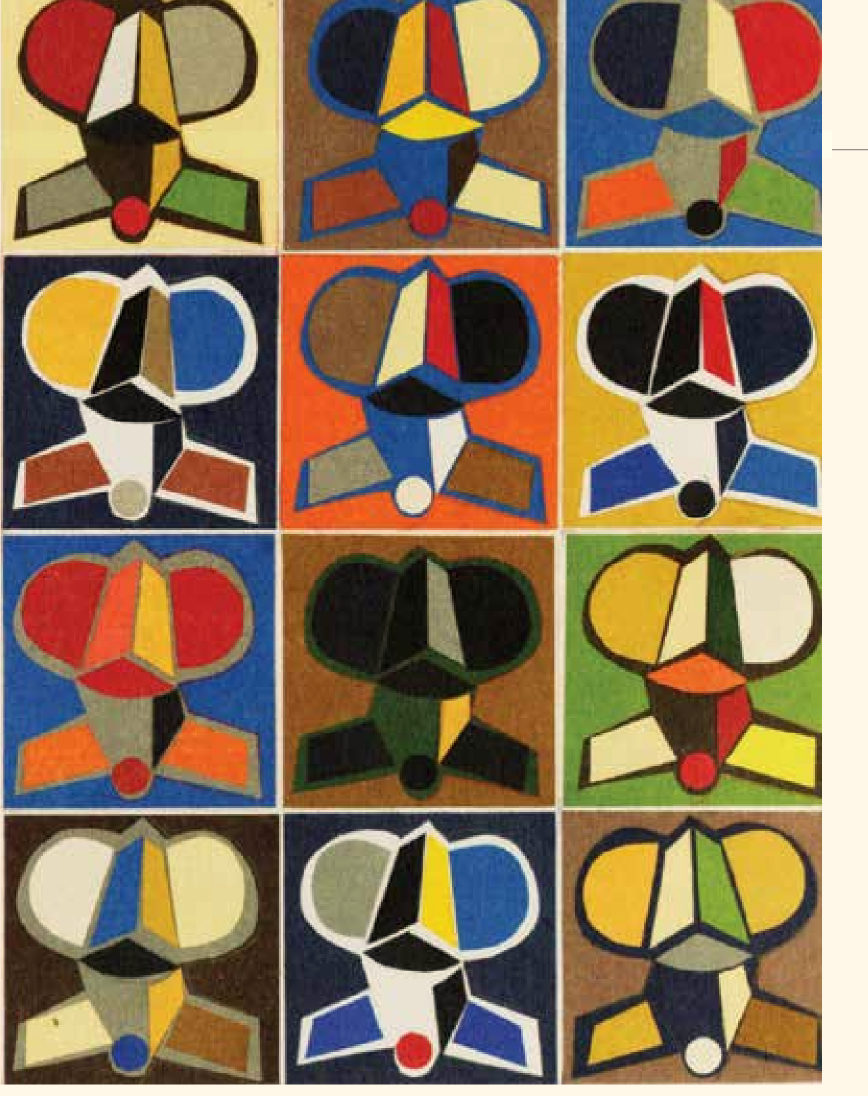
كلّ المواطنين بحاجة إلى أن نحميهم من أنفسهم.
نسخنا صورَكَ الحميمة.
نعرف المواقع الإلكترونية التي تزورها لمتعتك.

أَتذكُر تلك الكلمات التي كتبتها في أثناء سُكْرك؟
تلك التي ظَنَنتَ أنك مَحَوْتَها؟
لقد وجدناها في الأثير، تنتظر أن تُنقل إلى الدروببوكس:

العلب الفارغة لطعام الطائر تتمايل في الريح.
ثمّة ضوء من خلال الشبكة التي خزّنت فيها البندق
والبذور الخاصة بطائر الحسّون حلّقت كلها.

-عن الغارديان بمناسبة بلوغ«Liberty المجلس الوطني للحرّيّات المدنيّة» ثمانين عاماً.





إدمان

د. فاتحة مرشيد

وأخيراً، وبعد عمر من العزلة، أثمر جهدك وبلغت المجد ككاتب. تنهال عليك دعوات الجمعيات الثقافية ونوادي القراء. يغمرك إحساسٌ بالزهو وأنت تتوسَّط جموع المعجبين منصتاً إلى تنويهاتهم برواياتك. يقولون كلاماً كبيراً يُخجل تواضعك.

تريد أن تكون عند حسن ظنِّهم. تتلعثم فتهرب منك الكلمات. إعجابهم حَدّ التقديس، يسلبك الحقّ في أن تكون إنساناً فقط، إنساناً له الحقّ في الخطأ وفي التناقض وفي النطق بكلام عادي، وفي أن يكون سخيفاً أحياناً.

يتسرّب إليك دوّار الشهرة، ومعه الرغبة في التواصل مع القراء على نحو أوسع، لمعرفة ردود أفعالهم وتعليقاتهم حول إبداعك. تفتح صفحةً على الـ(فيسبوك)، لتواكب العصر وتصبح لك هوّية افتراضية تقرّبك من معجبيك. تأتي إشارة «لايك» الأولى والثانية..... والعاشرة. يا لها من نشوة!.

إشارةٌ عجيبةٌ في منتهى السخاء الإنساني، تسحرك بكل اللغات (جيم j'aime أو (أحبّ)، تفكر أن لها في العربيّة وقع اللمسة الدافئة. تبدأ في التفكير في كيفية الاستجابة أكثر لرغباتهم، فعدد (لايك) لا يمكن إلا أن يستمرّ في التصاعد، خاصةً وأنك قد لاحظت بأن الـ(لايك) ليست مكتوبةً على الصخر، فمن يوقعها اليوم يمكنه أن يسحبها غداً.

شيئاً فشيئاً يبدأ حبّهم في استعبادك. يتسرّب الخوف إلى دواخلك، لإدراكك بأنهم كما نصّبوك ملكاً بإمكانهم أن يخلعوك. تبدأ في تبرير أشياء كتبتها، وربما تعتذر عن أخرى، وأنت تتعرّى كلّ يوم أكثر، تحت أنظار متعطّشة لسبر أسرارك.

لغزُ الكتابة محيِّرٌ للجميع بما فيهم أنت، لكنك لا تستطيع قول : «لا أعلم» أمام علامات الـ«لايك» التي تهدّد بالتقلّص.

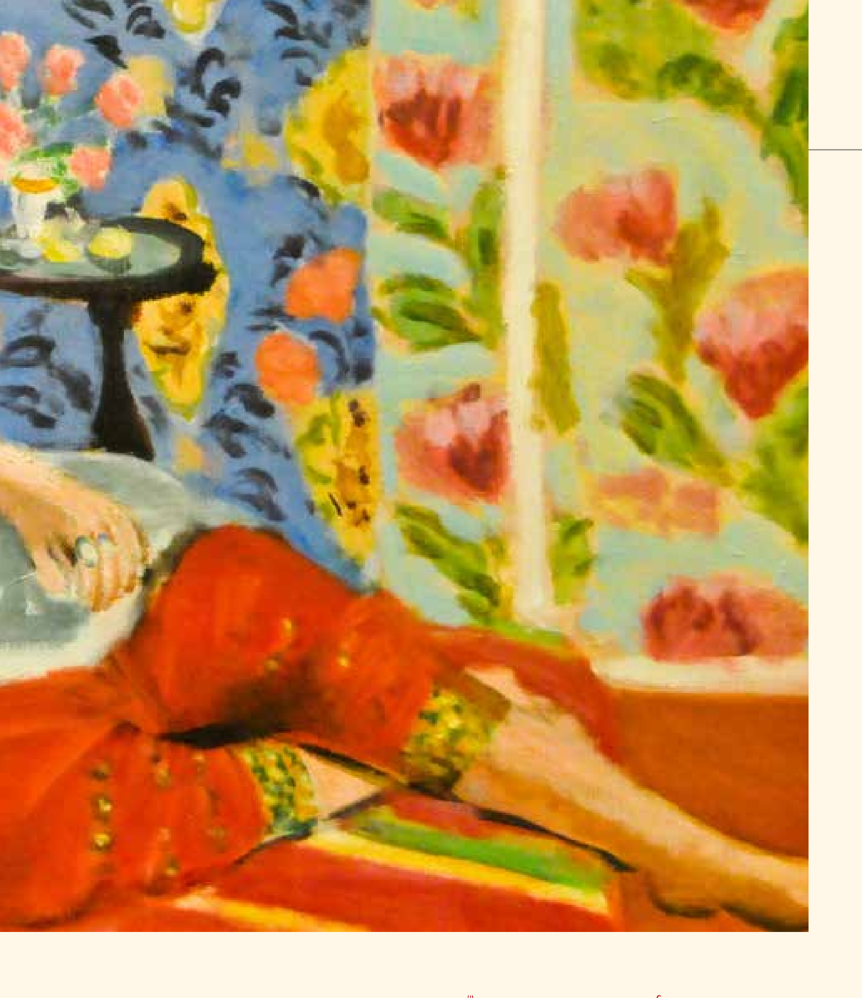
يجرفك تيار التكنولوجيا الذي طالما قاومته بأسرع مما تتوقّع، وتستهويك اللعبة. لكن.. ثمّة تعليقات لا تعجبك، تتمنّى لو يردّ عليها غيرك، مَنْ لديه غيرة على إبداعك لينصفك، وفي الوقت نفسه، تتمنّى أن تقرأ تعليقات تروقك أكثر. تقرّ على أنَّ (ما حكّ جلدك مثل ظفرك)، وقد توصّلت إلى فكرة عبقرية: لماذا لا تختلق لنفسك أصدقاء تكتب عبرهم ما تريد وتتمّى من عدد الـ(لايك)؟. فكما تبتكر شخصيات في رواياتك، تمنحها حياةً بكلّ مكوناتها، بإمكانك أن تختلق لك أصدقاء، لِمَ لا؟ تدخل التجربة كفاتح، تفتح الصفحة الأولى في الـ(فيسبوك) باسم مستعار. اسم امرأة، تختار لها صورةً من غوغل، وتاريخاً وهوّيةً، وتبدأ في كتابات تعليقات إعجاب باسمها. تستهويك اللعبة، فتفتح صفحة أخرى باسم رجلٍ هذه المرة. اللعبة مغرية جداً، ثم صفحة ثالثة فرابعة. تختلط عليك الصفحات.

تشتري دفتراً -فلا شيء يعوّض ذاكرة الورق- تدوِّن فيه كلّ التفاصيل: الاسم، كلمة المرور، السن، المهنة. وينمو عدد الصفحات، بتقلّص عدد الـ(لايك)، أو -بالأصح- عدم تكاثرها كما في صفحة الكاتب فلان مثلاً. لأن ما يحبط متعاطي الـ«فيسبوك» هي المقارنة. تضيف صفحات تلو صفحات جديدة...عشرون.. مائة. أصبحت لك قبيلةٌ من المعجبين من صنعك، وأصبحت الأسماء والصفحات تختلط عليك. تُفاجأ بأنه سرعان ما تبدأ شخصياتك الافتراضية المفبركة، على غرار شخصياتك الروائية، في الاستقلال عنك. ف(فيسبوك)يقترح عليهم أصدقاء آخرين يبعثون لهم بدعوات، وحتى تبدو شخصياتك المفبركة حقيقيةً، فأنت تقبل الدعوات، وتنهار تحت ثقلها ليبتلع الـ(فيسبوك) نهارك وليلك. كما تصلك يومياً دعوات من أصدقاء للاشتراك في (تويتر) و(فيدافون) وو و.... تفتقد زمن القراءة، وتفتقد زمن الكتابة، وتفتقد نفسك.

المفارقة الكبرى هي أنك بقدر ما اقتربت من قرّائك لإرضائهم ابتعدت عنهم، لأنك -ببداهة- تبتعد عن النواة التي جعلتهم ينجذبون إليك. التواصل عدوّ العزلة، العزلة التي جعلت منك كاتباً ناجحاً.

تدرك هنا، ولكن، إن أنت لم تردّ وبلباقة على تعليقاتهم، نعتوك بالكاتب المتكبِّر الذي أصابه النجاح بالدوّار. يؤسفك كون تصرُّفات الناس، على صفحات الـ(فيسبوك)، لا تختلف

عن تصرُّفاتهم على أرض الواقع: الخبث نفسه، النفاق نفسه، الغيرة والحسد أنفسهما.
ومخترع الـ(فيسبوك) الذي استوعب جداً، من قبلك، حقيقة الجنس البشري منحه إمكانيات تقنية خبيثة: فبإمكانك إخفاء تعليقات من دون أن يعلم مرسلها بما فعلت، أو إخفاؤه هو أيضاً أو تجاهلها أو تجاهله، أو حذفها أو حذفه.
الـ(فيسبوك) هذا الغول الملعون يلتهم وقتك الثمين، ويشوّش على تركيزك، ويلعب بأعصابك، فتُصاب بالأرق، لأنّ أحد القرّاء لم يتوصّل إلى فهم المعنى الذي مرّرته، فيتسرّب إليك الشكّ في قدراتك على تبليغ أفكارك بوضوح. كيف لا؟ والزبون / القارئ، ملك، في زمن النجاح الذي يُقاس بعدد المبيعات.
فلكي تُباع أكثر، عليك أن تتنازل، بعض الشيء، عما شكلَتْ -بالنسبة إليك، في وقت مضى- مبادئ لا تنازل عنها. تأخذ في التطرُّق إلى مواضيع كنت تعتبرها سخيفةً، وتخلو من العمق، لأن سوق الكتاب يطلبها ويضعك في منافسةٍ اضطراريةٍ مع بعض منعدمي الموهبة، الذين نجحوا في تسويق أنفسهم أحسن منك، أو فازوا بجوائز جعلتهم يحرقون مراحل من النضج الضروري للكتابة.
تفتح عينك، وقبل قهوة الصباح تلقي نظرةً على الـ«فيسبوك» بقلق ينضاف إلى الأرق. ها هي معجبَة تشتمك بعد أن خيّبتَ أملها وقد أغريتها بالجنة في رواياتك، وها زميلٌ ينشر صورة لك في سهرة حميمية بين الكتّاب ليُسيء لك بفنّيَة، وها مجهول ينشر في اليوتيوب مداخلة لك مرتجَلة.
تتقصّى أخبار (أصدقائك) الكتّاب: فلانٌ يشارك في مهرجان كنا بالهند، وفلانٌ يلبّي دعوة السند، وآخر تُرجِم إلى لغة الغيب..و.. وأنت؟ كيف لم يعرك أحد اهتماماً؟
أخبارٌ معزّزةٌ بصورٍ آنيّة، يعلّق عليها القرّاء بكلمات فضفاضة من نوع: أنت هرم الأدب العربي.
فالمؤسّسات التي كنت دائماً ترفض الانتماء إليها، حفاظاً على حرّيّتك في الخلق والتعبير، أصبحتَ تنضمّ إليها على نحوٍ افتراضي، كما انضممت إلى مجموعاتٍ تنعت نفسها بالنخبوية، تتناسل تحت أسماء فضفاضة.
دخلت صفحة الـ(فيسبوك) مؤمناً بديمقراطية العنكبوت، لتبتلعك دكتاتورية التواصل. التواصل المخدّر، التواصل المستلب، التواصل الذي قطع صلتك بالشرط الضروري لإبداعك: العزلة.
أين ممشاك على الشاطئ تتأمّل نفسك والعالم؟ لم تعد تستغني عن هاتفك الـ(سمارت فون) وقد أضفت الـ(آي باد)، منذ تعب نظرك من الركض بين الصور والصفحات الإلكترونية.
أخبارُ كاتبٍ يوقّع خمسة كتب جديدة في معرض الكتاب تصيبك بالإحباط. عليك أن تنتج أكثر إنتاجاً يساير العصر، عليك.. وعليك.. ولكن كيف؟ وقد أصبح إدمانك لأشباه الأصدقاء وأخبارهم وصورهم الشامتة حادّاً.
أصبح من المستحيل أن تُطفئ الـ«سمارت فون» ليلاً، تغفو لتستفيق عليه، وينتابك الرعب من أن يضيع منك أو يُسرَق. فهو مكتبك وسكرتيرتك ومفكّرتك ومكتبتك وحاسوبك وجاسوسك ومشبع فضولك ودليلك السياحي والبشري، هو مذياعك وتلفازك وآلة التصوير وألبوم الصور. هو ماضيك وحاضرك ومستقبلك المشتهى، هو سكناك ومنفاك، مثوى الأصدقاء ومولّد الأعداء، محرّرك ومستعبدك.
هو أنت وأنت هو.
لا بدّ أن تتحرّر منه لتعود إلى عزلتك، لتعود إلى الكتابة، لتحتفظ بحبّ القرّاء.
لكن، كيف تصبح نكرةً بعد أن صرت نجم الـ(فيسبوك)؟ كيف تقطع صلتك بعالم صَنَعَك؟
الليل، والأرق المزمن، وأجهزة متيقظة، ترسل إشارات كأجراس الكنائس لا يسعك نكرانها.
قرّاؤك في الشرق الأوسط صاحون، فكيف تنام؟ الشمس التي تغرب هنا، تشرق هناك، وأنت أصبحت تحفظ -عن ظهر قلق- فوارق الساعات لأنك تريد أن تتواصل مع معجبيك في الزمن الحقيقي. لم يعد باستطاعتك التراجع مهما رغبت في ذلك.
تحنّ إلى زمن الكتابة. تتعب نفسيّتك، وتعجز عن التركيز، وقد تضاءلت قدراتك الفكرية. تدرك حاجتك لمساعدة خارجية. تستشير طبيباً يصف لك أدوية. أدوية لا تنجح سوى في تكثيف ضباب أفكارك. تستحيل رجلاً آلياً يقوم بالحركات نفسها في اتّجاه واحد: الـ(سمارت فون). في حين ينتظر منك الناشر جديداً، وقرّاؤك مطرقةٌ تدقّ السؤال نفسه: هل لك من جديد؟.«لا بد أن تتصرّف»، يردّد صوت بداخلك.
ها أنت بعد أسبوع في هذا الشاليه، الذي جئته لتستعيد صلتك بعزلتك، أكثر إرهاقاً من قبل، وقد أصبح كلّ إنتاجك، تعليقات ورسائل إلكترونية تجتهد في صياغتها كما لو كانت عملاً إبداعياً.
دماغك يكاد ينفجر من قلّة النوم وازدحام الحروف والصور على شاشة الـ(سمارت فون). تجيب هنا، وتجامل تلك، ويختلط المعجب الحقيقي بالمعجب الافتراضي، بالذي من صنعك. يختلط هذا بذاك، وتتقلّص القارات في دماغك، ويتوقّف الزمن كسائلٍ مُرّ جُمّع في قارورة.
الليل هنا، ثم هناك وأنت على حافّة الفجر. كهزةٍ أرضية تنهض فجأة. تهرع إلى البحر لتلبي نداء صخرةٍ راسخةٍ كفكرةٍ جهنمية. تمسك بهاتفك/جلّادك تلقي به في اليَمّ.
بدلاً من أن تحسّ بالراحة تجتاحك رعشةٌ تهزّ كيانك، تصطكّ أسنانك، تعلو من قعر المحيط رنّته لتصمّ أذنيك، تقفل أذنيك. تحاول الفرار فلا تطاوعك قدماك. رنّته تعلو وتعلو، في سخريةٍ تصير ضحكاً.. قهقهة.. ههههههه..
تتكسّر الأمواج على الصخرة. تتطاير القطرات. كلّ قطرة تأخذ شكل نقيض علامة الـ(لايك) اليد مع الإبهام تحت. آلاف الأيادي تخرج من الـ(فيسبوك). أيادي القراء تقهقه. أيادي المعجبين تسخر منك. وأيادي زملاء الكتابة الشامتة: «لا أحبّ».. «لا أحبّ».. تردّد وأنت تقفل أذنيك: لا..لا.. لا. وتقفز في الفراغ.
أصدقائي الأعزاء، كانت هذه خلاصة تحليل الطبيب النفسي، الذي أشرف على علاجي بعد أن تمّ إنقاذي بأعجوبة من الغرق. تصوّروا بأنه قد فاجأني بهدية ما كنت لأتوقعها منه هو بالذات: هاتف (سمارت فون)، معلناً بأن الداء في المستعمِل لا في الأداة. مَدّني به مفتوحاً على صفحتي في الـ(الفيسبوك)، لأكتشف الكمّ الهائل من المعجبين والكتّاب الذين ساندوني في محنتي.



سيكون مساءً مليئاً بعذوبات سماوية

ت: خالد الريسوني

وُلِدت ألفونصينا ستورني سنة 1892 في سويسرا. وبدأت في نشر قصائدها بالمجلّات المحليّة والوطنية، نشرت أوّل ديوان شعري «قلق حقل الورد» سنة 1916، وفي سنة 1918 نشرت عملها المعنون بـ «الألم العنب» الذي تمّ الاحتفاء به من قِبَل أصدقائها الأدباء والشعراء والنقّاد، وفي 1920 زارت -لأوّل مرة- مونطيفيديو، وتعرفت خلال الزيارة إلى الكاتب الأوروغواني هوراثيو كيروغا الذي سيغدو صديقاً لها، بل سينشر لها عملين شعريين: «بشكل غير قابل للعلاج» و«وهن».

نشأت بين كيروغا والشاعرة علاقة حبّ، لكنها انفرطت بسبب رفضها مرافقته إلى عالمه الساحر في ميسيونيس حينما قرّر العودة إلى هناك سنة 1925. في هذه الفترة كانت الشاعرة قد بلغت مكانة مرموقة في الأرجنتين؛ فقد نال ديوانها «وهن» المرتبة الثانية للجائزة الوطنية للآداب، لكن ديوانها «مغرة» الذي نُشِر في 1925، سيكون بمثابة حَدّ فاصل مع المرحلة الشعرية السابقة.

التقت ألفونصيا بالشاعرة الشيلية غابرييلا ميسترال، وفي أثناء إقامتها في بوينوس أيريس ستتعرف إلى الشاعر الإسباني فيديريكو غارسيا لوركا، تهديه قصيدة «صورة لغارسيا لوركا» التي سيضمّها ديوانها «عالم آبار سبعة» المنشور سنة 1934.

نشرت أعمالها الشعرية المختارة عام 1938 تحت عنوان «القناع الصغير والنفل»، وفي يوم 23 من أكتوبر من السنة نفسها سافرت إلى مار دي لا بلاطا، وفي الواحدة ليلاً من يوم 25 من أكتوبر غادرت غرفتها باتجاه البحر، وفي الصباح اكتشف عاملان جثّتها هامدةً على الشاطئ. لقد ماتت منتحرة، وتمّ وداعها بخبرٍ مفجعٍ احتلّ عناوين الصحف.

أنا لك، يعلم الله لماذا...

أنا لك، يعلم الله لماذا، وأتفهّم منك
أنه لا بدّ لك أن تهجرني غداً في برود،
وأنك تنال من خلف سحر عيني، سحراً آخر
هو الشوق، لكنني عن نفسي لستُ أدافع

أرغب لو ينتهي في يوم ما كلّ هذا
وأعرف بالبداهة ما تفكِّر به حالاً أو ترغب فيه:
بصوتٍ لا مبالٍ أتحدّث لك عن نساء أخريات
بل وأحاول امتداح إحداهنّ قد كانت صديقة لك

لكنك مثلي -على الأقل- تعرف بشيء من الكبرياء
أني ملكٌ لك في لعبتك المخادعة
وتصرّ في مظهر الممثِّل على دور السيِّد.

وأنا أنظر إليك صامتة بابتسامتي العذبة
وحينما تتحمَّس أفكِّر: لا تستعجل،
لست أنت من يخدعني فالذي يخدعني هو حلمي.

عذوبتك

أمشي في أناة عبر مسالك السنط،
تعطِّر يدي تويجاتها الثلجية،



الأعمال الفنية: Henry Matisse - فرنسا

تقلق خصلات شعري تحت الأنسام الخفيفة
والروح مثل زبد الأرستقراطيات.

أيُّها العبقريّ الطيِّب: تتودّد إلي في هذا اليوم،
وبالكاد تحوّلني زفرة بالتمام وباقتضاب...
أ لَرُبَّما أُحَلِّق مادامت الروح في حراك؟
أستعيد في قدمي جناحين وترقص إلاهات الحسن الثلاث.

ففي تلك الليلة يداك في يدي من نار
وهبوا أشكالاً شتّى من العذوبة لدمي، الذي
بعدئذ ملأ فمي بالعسل الفوّاح.

مُعَلَّقة بشفاه الفراشات الذهبية وطريّة جداً
حتّى إني في الصباح الصافي للصيف
كنتُ جدّ خائفة من عودتي ركضاً نحو المزرعة.

صمت

سأكون يوماًما ميتة، بيضاء مثل الثلج
عذبة مثل الأحلام في المساء الممطر.

سأكون يوماً ما ميتة وباردة مثل الحجر

ساكنة مثل النسيان وحزينة مثل اللبلاب.

في يوم ما سأكون قد حقّقت الحلم المسائي
حلمي الأشهى حيث تنتهي الطريق.

في يوم ما سأكون قد نمتُ رفقة حلم مديد
فلا تستطيع حتّى قبلاتك أن تؤجِّج سُباتي.

في يوم ما سأكون وحيدة مثلما هو الجبل
ما بين الفلاة الشاسعة والبحر الذي يغسله.

سيكون مساءً مليئاً بعذوبات سماويّة
رفقةعصافير صامتة، وأنفال برية.

الربيع ورديّ مثل شفاه أمير
سيقتحم الأبواب بأنفاسه العطرة.

الربيع الوردي سيضع فوق وجنتي-
أوّاه أيها الربيع الوردي!- وردتين صفراوين...

الربيع الورديّ الذي وضع وروداً
حمراء وبيضاء بين اليدين الناعمتين.

الربيع العذب الذي سوف يعلِّمني كيف أحبك
هو الربيع ذاته الذي ساعدني على أن أتملَّكك.
آه من ذلك المساء الأخير الذي أتخيّل نفسي فيه ميتة
مثل مدينة ألفية ومقفرة من خرائب!

أوّاه من ذلك المساء مثل صمت بحيرة
أصفر ساكناً تحت شعاع القمر!

آه من ذلك المساء المنتشي في تناغم محكم:
لكم هي الحياة مُرّة! ولكم هو الموت سويّ!

الموت المنصف الذي يقودنا نحو النسيان
مثلما العصفور التائه يحتضنه عشّه...

وسوف يهوي النور المنعم في حدقتي
النور الأزرق السماوي للساعة الأخيرة

النور الخفيف الذي وهو ينحدر من السماء
يضع في حدقتي عذوبة خمار

النور الخفيف الذي سوف يحجبني كاملةً
بخماره اللامحسوس الذي يشبه خمار العرس

النور الذي يغمغم بوهن في الروح:
الحياة كهف، والموت هو الفضاء.

ذاك الذي سوف يفنيني في سكونٍ متأنٍّ وشاملٍ
كما الزبد يتلاشى على الشاطئ الذهبي.
أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، فهذا المساء
مساء لم يعد فيه دمي يجري، ولم يعد يحترق.

أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، حول فراشي
فمك المشتهي في عذوبة يناديني.

أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، قبلاتك بلا صدى
تتيه مرتعشةً ومكتومةً في روحي.
أوّاه أيُّها الصمت، ياهذا الصمت، فليمتدّ المساء،
وليضع أحزانه في دمعتك المرّة.
أوّاه أيّها الصمت، يا هذا الصمت، فلتخرس الطيور
ولْتَنَمِ الزهور، ولتتوقَّف المراكب.

أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، ها قد هوت نجمةُ
بعذوبة نحو الأرض، بعذوبة وبلا صخب.

أوّاه أيها الصمت، يا هذا الصمت، فَلْيَدنُ الليل
فليختفِ في فراشي، ولْيَهْمِس وليَتأوَّه، ولْيبتهل.
أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، فَلْيَلْمِسني الصمت
وَلْيُطْفِئ عيني، ولْيُطْفِئ فمي.
أوّاه أيُّها الصمت، يا هذا الصمت، فلترشح
السكينة من يديَّ اللتين تشحذان أصابعهما في أناة.

خوف

هنا على صدرك أخاف، كلّ شيء
ضُمَّني بين ذراعيك مثل سنونوة
وقل لي كلمة، كلمة إلهية
تجد في مسمعي راحة شديدة العذوبة.

حدِّثني يا حبيبي، هدهدني، امنحني أحلى لقب،
قبّل يديَّ الضئيلتين، داعبْ خصلات
شعري الناعمة، وسوف أتناسى بائسة،
آه يا سمائي السرمدية، أني -فقط- قليلٌ من الوحل.

الحياة كم هي كريهة! تمضي فيها الوحوش طليقة!
آه.. لم أستمتع قطّ بأجمل فصول الربيع
التي تمتلكها النساء حين تجهلن كلّ شيء.
بين ذراعيك يا حبيبي، أودّ أن أحلم،
حين يداك البيضاوان تنعمان شعري،
حين شفتاي تُقَبَّلان، وحين عيناي تبكيان.

الوهم

مثل الأطفال كنتُ أمضي باتجاه الشرق وأنا أظنّ
أنّي بيديّ الخاصَّتين سوف أستطيع أن ألامس الشمس؛
مثل الأطفال كنتُ أمضي عبر الأرض المستديرة
ألاحق هنالك بعيداً الوهم الشمسي.
كنتُ على مسافة مماثلة من الشرق الذهبي
رغم أني كنت دوماً أمشي وأعود ثانية للمشي.
ومثل الأطفال فعلت: رأيتُ المشي غير مُجْدٍ
قطفتُ الأزهار من الأرض، وبدأت ألعب.

أبيات لحزن بوينيس آيريس

شوارع مستقيمة وحزينة، رمادية ومتماثلة
تطلّ منها أحياناً قطعة من سماء
واجهاتها المعتمة والإسفلت الأرضي
أطفأت الأحلام الربيعية الدافئة

حينما تسكّعتُ عبرها، شاردة ومبلَّلة
بالبخار الرمادي والبطيء الذي يزيِّنها
روحي معتلّة الآن من رتابتها.
ألفونصينا، لاتنادي فلستُ أستجيب لأحد

لو أموت في بيت من بيوتك، يا بوينيس آيريس
وأنا أرى سماءك سجينة في أيام الخريف
فلن تكون شاهدة القبر المضجرة مفاجأة
فما بين شوارعك المستقيمة، الممرَّغة في نهرها
المطفأ الضبابي الكئيب المعتم
حينما تسكَّعت فيها، مدفونة كنت حينها.

السنونوات

هي رُسُلُ الحزن العذبة...
هي طيور صغيرة سوداء، سوداء كالليل.
سوداء كالألم
السنونوات العذبة التي تمضي في الشتاء
وتترك عشّها مهجوراً ووحيداً
كي تعبر البحر
كلّما رأيتها أحسّ برداً خفيفاً...
أوّاه! أيَّتها الطيور الصغيرة السوداء،
أيتها الطيورالصغيرة القلقة
العاشقة لنيسان
أوّاه، أيَّتها السنونوات المسكينة التي تمضي
بحثاً عن فتات الخبز في الأراضي الغريبة
مثل المهاجرين!

أيَّتها السنونوات، ابلغي. أيَّتها السنونوات، تعالي
تعالي ربيعية وبأجنحة الحداد
وإليَّ فلتبلغي!

شدّيني إلى أجنحتك...شدّيني واعبري
بتحليق وحيد جدّاً، أبديّ، أشدّ تأبُّداً
الامتداد الشاسع للبحر...

أتعلمون كيف يرتحل حتى بلاد الشمس؟
أتعلمون أين يوجد الربيع السرمدي
ونبع العشق؟

خذيني أيَّتها السنونوات، خذيني ولا تخافي!
فأنا بوهيمية، بوهيمية مسكينة،
خذيني إلى حيث ترحلين!

ألا تعرفين، أيتها السنونوات التائهة، ألا تعرفين
أن روحي معتلّة لأني لا أستطيع أن أمضي
محلقة أنا أيضاً؟

أيَّتها السنونوات ابلغي، أيتها السنونوات تعالي
تعالي ربيعية وبأجنحة الحداد
وإلي فلتبلغي!

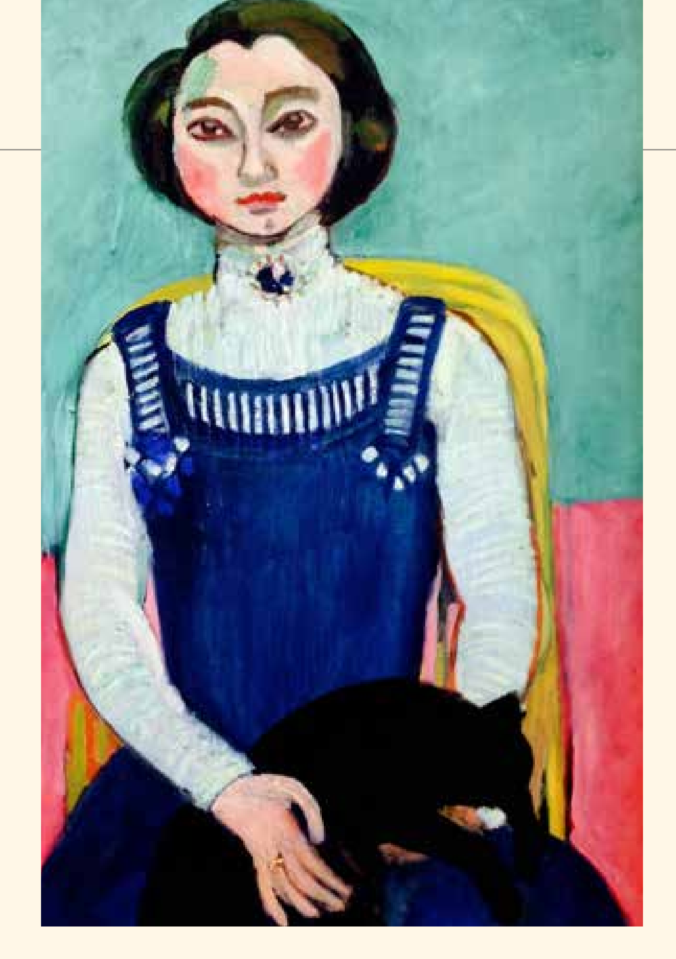
تعالي، خذيني باكراً لأُجرِّب حظّي!...

للأسف، أيَّتها الصغيرات، فأنت لاتملكين الأجنحة
منسوجة بالأزرق!

الضائعة

نجاتي جومَلي*
ت - صفوان الشلبي

تراجع الرجل بعدما فتح الباب، مُفسِحاً المجال لزوجته بالدخول.
دخلا المنزل وبأيديهما حقائب سفر وحقائب يد.
شـيء ما غير مألوف داخل المنزل. رائحة غير مألوفة انتشـرت في كل زواياه، تبيَّنَ عدم دخول أحد على مدى عشرة أيام.
فتحت المرأة أباجورات نوافذ غرفة المعيشة المُطلّة على الحديقة.
الشمس المائلة لعصر يوم في مطلع نيسـان ألَقت ضوءها على الأثاث.
- انظـر إلـى ما آل إليه حال المنزل، الغبار يغطّي كلّ شـيء. لن يهدأ لـي بال والبيت على هـذه الحال. يتحتّم فوراً أن أشـمّر عن ساعدي.
انتقـل الرجـل من غرفة المعيشـة إلى غرفة الطعـام. أجاب وهو يفتح أباجورات الغرفة: حبّاً بالله لا تشـقي نفسك فور وصولنا. ليكن بعد أخذك قسطاً من الراحة.
خلعت المرأة معطفها وعَلّقته، وبدأت الاستعداد لإشعال المدفأة.
- البيت في حالة مزرية! لحسن الحظ أننا عدنا! لو كنّا قد تأخّرنا خمسة أيام أخَر، من يدري إلى ماذا سيؤول حاله؟....
قلّب الرجل النظر حوله مرّة أخرى. هذا البيت في منتهى النظافة، ودافـئ، اللمعـان فـي كل ذكرياته. أما الآن، فـي حاله هذه، كل شـيء يبدو غريباً وكأنـه من بقايا زمنٍ قديمٍ مضـى. يبدو بارداً وفارغاً.
عادت زوجته وهي تحمل سَـلّة حطب: أشـعر وكأني غريبة عن هذا البيت! وأنت؟
اقترب ليساعد زوجته: وأنا أيضاً. كأننا لم نسكن هنا أبداً....
بعد فترة وجيزة انتهى إشعال المدفأة. فتحت ستائر وأباجورات غرفة المعيشة وغرفة الطعام والمطبخ. غمر الضوء داخل البيت حيث أمضيا لسنوات حياتهما اليومية.
قال الرجل: هل فكّرت بالعشاء؟ ماذا سنأكل؟
وقالت المرأة: لا أدري، لا شـيء في المنزل مطلقاً! اذهبْ وأحضر بعض الحاجيات.
- مـاذا أحضـر؟ حـدّدي أنت. تعلمين، فأنا لسـت مُلمّـاً بمثل هذه الأمور.
ناولت المرأة الرجل شبكة * أحضرتها من المطبخ: المطبخ فارغٌ تماماً. أحضر ما سـتجده في مثل هذه الساعة. ضلع ضأن وخبز وبيض وخس وليمون. أحضر ما تجده. املأ الشبكة، بينما أقوم بترتيب البيت، فأنا أعمل على نحوٍ أفضل بينما تكون أنت خارج البيت.
خرج الرجل بيده الشبكة، وشرعت المرأة بالتنظيف بسرعة حال خروجه.
مسـحت غبـار غرفـة المعيشـة وغرفة الطعام. كنسـت. مسـحت البـلاط الخزفي لجـدران المطبـخ. فتحت حقائب السـفر وفرزت الملابس المُتّسخة.
بعـد نحو سـاعة مـن الزمن، عاد الرجـل وقد مالت الشـمس إلى المغيب. وضـع الشـبكة وما أحضره فـوق طاولة المطبخ. قدمت المرأة، وشـرعت بتفريغ الشـبكة وفتح ما جلب من أكياس. في أثناء تفقّدها لما أحضر من أكياس ضلع الضأن والجبن والليمون والبيض، لمحت كيسـاً آخر يشـبه كيس ضلع الضأن، تفحّصته بيدها، ثم قربته من أنفها: ما هنا؟
اقترب الرجل قائلاً: هنا؟ كبد، أحضرته للقطّة.
- حسناً فعلت.
- أين هي؟
- عيواظ؟
- بالتأكيد عيواظ!
- لن يطول الوقت حتى تعود.
نظر الرجل بقلق إلى الخارج من نافذة المطبخ:
- ألم تظهر بعد؟
- لم تظهر.
عندئـذ ترك الرجل بـاب المطبخ المُطـلّ على الحديقـة مفتوحاً، ونادى: عيواظ! عيواظ، تعالي، بس بس....
عـاد إلى المطبخ بعد أن تجوّل في الحديقة منادياً. توقّفت المرأة إلـى جانبه بعـد أن وضعت الأغـراض في الخزانة: هـل أنت قلق عليها؟
- وكيف لا أفعل؟ بالتأكيد أنا قلق، لكن هذا الوقت موسم مجونهم. لا يمكثون في البيوت طويلاً. ستعود قريباً، أعتقد ذلك.
تمتم الرجل وعيناه تنظران إلى الخارج من نافذة المطبخ:
- أمرٌ غريب! عند كل مجيء لنا، كانت تتمسّح وتدور حول أقدامنا عنـد الباب عنـد عودتنا من التنزه ومن السـينما. ألا ترين أن في عدم ظهورها هذه المرة ما يدعو إلى التساؤل؟
المرأة مقتربة من الصنبور لغسل الخس:
- إلـى التسـاؤل؟ بالتأكيد، ذلـك يدعو إلى التسـاؤل! ما تأخرت عيـواظ أبـداً. لكن الحيوان بقي وحيداً منذ عشـرة أيام. لا بدّ أنها ذهبت لتتدبَّر أمرها. بالنسبة لي لتكن أينما كانت. وما عودتها إلا مسألة وقت، حتى تراها قد ظهرت وعادت.....
التفـت الرجـل نحـو زوجته مرة أخـرى: هل ترين؟ لقـد أخطأنا بتـرك الحيوان وحيـداً. على الأقل لو كنا تركناهـا لدى الجيران. ليتنـا طلبنـا من الجيران رعايتها... منذ عشـرة أيـام وأنا أرغب بسؤالك. لكنّني لم أشأ أن أثير قلقك. أرجو أن الحيوان لم يصب بمكروه.
- وماذا سيصيبه في عشرة أيام؟ لابدّ وأنه في مكان ما. لن تشعر إلا وقد ظهر وعاد....
الرجل قلق وعابس: لو كان موجوداً لأتى! لا جدوى! يبدو لي أنه



لن يأتي....
قطعت المرأة الخستين من منتصفهما. باعدت الأوراق وغسلتها جيداً تحت الصنبور. ملأت وعاءً كبيراً بالماء وغمرت فيه الخسّات. رفعت الوعاء، ثم التفتت إلى زوجها:
- ما أنت إلا طفل كبير! تبحث دائماً عمّا يسبب الحزن.
ثم أمسكت زوجها من يده وأخرجته من المطبخ:
- هيا، ساعدني برفع حقائب السفر إلى أعلى. لتنتهِ هذه الفوضى.
حمل الرجل حقيبتَي السفر، وحملت المرأة حقيبتَي اليد الصغيرتين المركونتين عند مطلع الدرج المؤدّي من الصالة إلى الطابق العلوي. رفعاهما إلى غرفة النوم وتركاهما على الأرض أمام خزانة الملابس. جلس الرجل على حافّة السرير. وبعد أن رفعت المرأة ستائر النافذة التفتت إلى زوجها:
- أووا! كم اشتقت إلى غرفتنا!
انقضى النهار، وغمرت شمس الأصيل الغرفة بحمرة الغروب. كان زوجها صامتاً. توجّهت نحو زوجها وجلست إلى جانبه. وضعت يدها على كتفه:
- وأنت أَلَمْ تشتق؟ تكلّم!
- بالتأكيد اشتقت!
غيّرت المرأة مجرى الحديث:
- هل التقيت بأحد في الخارج؟
- التقيت بزوج سعاد.
- كيف حالهم؟
- بخير. دعانا لتناول طعام العشاء عندهم إن كنا غير مرهقين. اشتاقت زوجته لك كثيراً.
- ماذا قلت؟
- قلت سنأتي في حال ما رغبتِ أنتِ.
- أنذهب؟
- لست أدري.

نهضت المرأة. تمطّت، وشهقت بعمق.
- كم أنا متعبة! إذا ما ذهبنا سأتخلّص من همّ إعداد المائدة. لكن الخروج من المنزل همّ آخر!
في تلك الأثناء أضيئت أعمدة النور في الشارع. نهض الرجل، واقترب من النافذة. وقفت المرأة أمام النافذة بعد أن أضاءت النور. أسدلت الستائر، ثم أمسكت ذقن الرجل الذي كان ما زال ينظر إلى الشارع من طرف النافذة، وأدارت رأسه نحوها. أمسكت يديه وضمّتهما إلى خصرها. مالت على صدر الرجل، وقالت بصوت ناعم:
- أتدرك كم تعبنا في هذا الأسبوع؟ لقد انتهيت من كثرة السعي ما بين بيوت الأقارب والأصحاب!... كم اشتقت إلى مثل هذه اللحظات! أرجوك لا تحزن نفسك...
تقدّما عدة خطوات، وكل منهما يحضن الآخر حتى وصلا إلى حافة السرير.
- أشعر بالأسى الشديد لعدم مجيء عيواظ!
- هيا انسها! على أية حال ستأتي. لا تقلق فلم يحدث لها مكروه. يقولون أن القطط بسبع أرواح.
يربّت الرجل على شعر زوجته برقّة.
- لا أعتقد! لو كانت موجودة لأتت...
وضعت المرأة قبلة خفيفة على شفتي زوجها. لمعت عيناها، وقالت:
- كم أنت طيب القلب يا روحي!
حاولا قُبلةً أكثر طولاً، ثم نظر كل منهما في وجه الآخر لفترة وجيزة. خلعت المرأة ملابسها بأن أمسكت بتلابيبها وسحبتها مروراً من رأسها:
- ألا ترغب في الذهاب إلى بيت سعاد؟
- كما تشائين.
- أنت قلق.
- أعلم أنك لن تستطيع أن تسلّي نفسك. من الأفضل أن نأوي إلى الفراش باكراً.
ونهض الرجل أيضاً:
- لا بأس.
- هيا. إذا شئت اذهب واتّصل بهم من هاتف البقّال. أخبرهم بعدم تمكّننا من زيارتهم. وأنا سأعدّ الطعام.
هبطوا إلى الطابق الأسفل. خرج الرجل ليتّصل بالهاتف. غرفة الطعام كانت تطل على شرفة صغيرة. كان هناك أصص نباتات. أعدّت المرأة الطعام. ثم خرجت إلى الشرفة لريّ النباتات التي بقيت عشرة أيام بلا ماء.
فتحت نافذة من البيت المجاور تطلّ على شرفتهم، وأطلّت ربّة المنزل من النافذة:
- حلّت البهجة بقدومكم يا عزيزتي! أين كنتم؟
- وجدنا البهجة بلقائكم يا عزيزتي!
- متى عدتم؟
- منذ قليل. منذ ما يقرب من ساعتين.
- في الحقيقة شعرنا بالوحدة في أثناء غيابكم. جعلتمونا نشتاق إليكم!
- ونحن اشتقنا إليكم!
- هل مكثتم طويلاً في إستانبول؟

- ما مجموعه عشرة أيام كاملة! إذا ما أضفت مسافة الطريق.
- في الحقيقة ليس بالشيء الكثير. لكن أرجو أنكم قد تنزّهتم وتمتّعتم.
- هو التعب والإرهاق! ازدحام، ضجيج. يحرم المرء من المتعة!...
- ونحن في نيّتنا في الصيف...
- تحسنون صنعاً. نحن أخطأنا بالسفر الآن. كان الطقس طوال الوقت بارداً وماطراً...
- لا تسألي يا عزيزتي! هنا أيضاً كان كذلك. تحسَّنَ الطقس منذ يومين فقط.
غيّرت المرأة مجرى الحديث:
- عزيزتي، هل صدف ولمحت قطّتنا عيواظ؟
- لِمَ تسألين؟
- لأنها لم تظهر بعد...
- رأيتها قبل ثلاثة أيام في البرد.
- أين؟
- أمام الباب. بدت وكأنها ترتعش منكمشة تحت الشمس.
المرأة وقد أصابها القلق:
- هل تظنين أنها كانت مريضة؟
- ناديت عليها، وسكبت لها بعض الطعام. لم تأتِ. قد تكون مريضة.
- الآن أصابني غمّ شديد. أرجو أن لا يكون قد أصاب الحيوان مكروه...
هزت المرأة الجارة كتفيها:
- لا أدري. لم أرها بعد ذلك. إن شاء الله لم تُصَب بمكروه!
- منذ عودتنا ونحن قلقون. لا أدري أين أبحث عنها!
- يا! وا أسفاه!
- «تورغت» حزين جداً. وأنا أخفي حزني، لعل قلقه يهدأ قليلاً....
- وا أسفاه! لا تقلقي، ستأتي إن شاء الله!
فُتِح باب مدخل البيت. أصخت السمع، فسمعت أيضاً صوت إغلاق الباب. فقالت:
- يبدو أن تورغت قد عاد. أمسيات سعيدة!
تراجعت متهيِّئة للدخول إلى البيت:
- أمسيات سعيدة!
أغلقت جارتها نافذتها. دخلت المرأة غرفة الطعام. سأل زوجها:
- هل عادت عيواظ؟
- لم تأت بعد!
لم يسأل زوجها شيئاً آخر. ذهبت المرأة إلى المطبخ لإحضار الطعام.
لم يتطرّقا إلى الحديث عن عيواظ لا في أثناء الأكل ولا بعده حتى الصعود إلى غرفة النوم. دقّت الساعة معلنة تمام الثامنة، ثم الثامنة والنصف، ثم التاسعة. المرأة، كانت ولأكثر من مرة، تجد مبرّراً للذهاب إلى المطبخ، للتأكُّد من مجيء عيواظ. الرجل، وكلما أشعل سيجارة، كان ينهض ويقف أمام الباب المطلّ على الشرفة المشرفة على الحديقة. كان ينتظر مجيئها من خلف الزجاج. كانت آذان الاثنين تصيخ السمع عند سماعهما لأدنى حركة، عيون الاثنين كانت تتّجه نحو النافذة، يبدوان وكأنهما شاهدا عيواظ وقد احدودب ظهرها، متمسحة بالزجاج منتظرة أن يفتحا لها النافذة.
في تمام الساعة التاسعة، نهضت المرأة بعد أن قالت:
- أنا سأنام، يغلبني النعاس.
وقال الرجل:
- حسناً، لنصعد معاً.
أضاءا نور غرفة النوم، وأغلقا بابها. اتّجه الاثنان -دون أن يتكلّما- نحو النافذة. باعد الرجل طرف الستارة ونظر إلى الخارج، ثم تركها تسقط من يده.
وبينما كانت المرأة تخلع جوربها قالت:
- أنت على حقّ. كأن فرداً من العائلة قد فُقد!...
ابتعد الرجل عن النافذة. خلع معطفه، وعَلَّقه على مسند الكرسي:
- في الواقع هو كذلك. كنا ثلاثة أفراد في المنزل...
- حزنت كثيراً. منذ المساء وأنا أضبط نفسي بصعوبة.
- كان بادياً على وجهك ومن صوتك. كنت تحبين عيواظ أكثر مني.
أضاءت المرأة المصباح الجانبي، وأطفأت الإنارة العلوية..
خلعت المرأة ملابسها بأن أمسكت بتلابيبها وسحبتها مروراً من رأسها. ارتدت لباس النوم ودخلت الفراش.
- بينما كنت أعدّ الطعام في المطبخ ظننت طول الوقت أنها تتجوَّل عند أسفل قدمي.
كان الرجل ما زال يرتدي منامته:
- وأنا أيضاً افتقدتها طوال الوقت تحت طاولة الطعام...
- في أثناء رفع الطعام ونقل الأطباق إلى المطبخ بدت لي طوال الوقت وكأنها تسير برفقتي.
- طوال الليل كلما نظرت إلى المقعد أو الأريكة بدا لي وكأني أراها ملتفّة نائمة...
سحبت المرأة الدثار حتى صدرها، واستقرّت في الفراش:
- أنا أيضاً... حزنت كثيراً. تألّمت كما لو كانت إنساناً...
اقترب الرجل وتمدّد بجانب زوجته. لحظة صمت قصيرة مرّت.
بعد قليل كسر الرجل الصمت:
- كم تُعَمّر القطط؟
أسدلت المرأة جفنيها وفكرت قليلاً ثم قالت:
- لست أدري، لا أعلم. لكن على أية حال تعيش أكثر من عشر سنوات.
فكّر الاثنان ملياً من جديد، ثم قال الرجل:
- هو هكذا، تعيش خمس عشرة سنة...
وأكّدت المرأة:
- في الغالب!
- كانت عيواظ في السادسة من عمرها.
- قد تموت قبل أوانها! ولعلها لم تمت أيضاً.
لحظة صمت قصيرة مرت مرة أخرى. ثم قال الرجل:
- من يدري؟ لن نستطيع معرفة ذلك على الإطلاق. القطط أصيلة الجنس تخفي نفوقها.
مَدَّت زوجته جسدها، وأطفأت المصباح الجانبي.

*****

*كيس مصنوع من مجموعة خيوط متينة من النايلون الشبكية يتوسع بحجم ما يوضع به من أغراض كان شائع الاستعمال في ذلك الزمن في تركيا لحمل ما يُشترى من حاجيات البيت.

تشيكاماوغا

آمبروس بيرس

ت - عمر علماني

في ظهيرة يوم خريفي مشمس، وفي حقل صغير، ضلّ طفل الطريق إلى بيته الريفي البسيط، ودخل في غابة من دون أن يلحظه أحد. كان فرحاً بذلك الإحساس الجديد بالتحرّر من القيود وحصوله على فرصة للاكتشاف والمغامرة. فرُوح ذلك الطفل، من خلال أجساد أجداده على امتداد آلاف وآلاف السنين، قد تربَّت على مآثر الفتوحات والاكتشافات الخالدة: انتصارات في معارك دامت لحظاتها الحرجة الحاسمة قروناً، وكانت أرض ميادينها مدناً محفورةً في الصخر. فسلالة ذلك الطفل خاضت -منذ نشأتها- حروباً في قارتين، ثم عبرت البحر العظيم، وتوغّلت قُدماً في قارّة ثالثة، هناك حيث وُلِد ذلك الطفل وإرثه الحرب والهيمنة.

كان الطفل في السادسة من العمر، ابن مزارع فقير. وكان أبوه في شبابه جندياً، حارب البرابرة العراة تحت راية وطنه إلى أن اقتحم عاصمة أحد الشعوب المتحضّرة في أقصى الجنوب. ولكن شعلة الحرب بقيت مُتّقدة في حياة المزارع السِّلْمية، لأنها ما إن تشتعل مرّة حتى يصبح من المحال إطفاء أوارها إلى الأبد. أحبّ الرجل الكتب والصور العسكرية، ومنها تعلّم الصبي ما يكفي لأن يصنع لنفسه سيفاً خشبياً، مع أنه ما كان يمكن لأبيه نفسه أن يعرف -حقاً- ما هو ذلك الشيء. صار الصبي يمتشق ذلك السلاح ببسالة، فهو ابن سلالة من الأبطال، يتوقّف بين تارة وأخرى في فسحة مشمسة من الغابة ويتّخذ- بشيء من المبالغة- وضعية الهجوم أو الدفاع مثلما تعلّمها من الصور والنقوش. ولسهولة تغلّبه على أعدائه الوهميين وغير المرئيين ممن حاولوا عرقلة تقدّمه تمكّنت منه الرعونة، وارتكب الخطأ العسكري الشائع بمواصلة المضيّ في المطاردة إلى حدود خطرة، حيث وجد نفسه على ضفة نُهير ضحل ولكنه عريض، منعته المياه المتدفّقة بسرعة من متابعة تقدُّمه وراء العدو الهارب، الذي عَبَرَ الجدول بسهولة غير منطقية. إلا أن المحارب الجَسور لن يسمح لشيء بأن يثنيه عن عزمه، فروح سلالته التي اجتازت البحر العظيم تتأجّج في ذلك الصدر الصغير بجموح لا سبيل إلى كبته. وجد في سرير الجدول مكاناً فيه صخور مكوَّرة بارزة، وتفصل بين إحداها والأخرى مسافة خطوة أو وثبة، شقّ طريقه عبر الجدول، وانقضّ مجدّداً على مؤخّرة جيش العدو الوهمي، وأعمل سيفه فيهم جميعاً.

تطلّبت منه الحكمة الآن، وبعد انتصاره في المعركة، أن ينسحب إلى قاعدة عملياته. واحسرتاه! فشأنه في ذلك شأن الكثير من الفاتحين العظماء، بل أشدهم جبروتاً:

«لم يستطع أن يخفّف من حدّة شهوته للقتال.

أجل، لقد جهل أن الحظّ حينما يُطلَب كثيراً، يهجر حتى أعزّ النجوم»(1).

تابع تقدّمه مبتعداً عن ضفة النُهير. وفجأة، وجد نفسه في مواجهة عدوّ جديدٍ أعتى وأضخم من سابقه: كان العدو جالساً على الدرب الذي يسلكه الطفل: جذعه ثابتٌ، وأذناه منتصبتان، ومخالبه مبسوطة أمامه، إنه أرنب! أطلق الطفل صرخة مجفلة، ثم استدار ولاذ بالفرار، لم يعرف أيّ اتجاه يتّخذ. أخذ يصيح منادياً أمّه بكلام غير مفهوم، ويبكي ويتعثّر، خدشت النباتات الشائكة بشَرته الغضّة، وتسارعت نبضات قلبه الصغير من الرعب. انقطعت أنفاسه، وأَعْمَت الدموع عينيه. إنه تائه في الغابة!

ظلّ طيلة الساعة التالية هائماً على وجهه في الأجمة المتشابكة، وأخيراً، بعد أن أعياه التعب، انزوى في مكان ضيّق بين صخرتين، كان على بعد بضع خطوات عن مجرى النُّهَيْر، ومازال يُحكِم قبضته على السيف الخشبي الذي تحوّل من سلاح إلى صاحب. ناح الطفل إلى أن غلبه النعاس. كانت طيور الغابة تغرّد مبتهجة فوق رأسه، والسناجب تحرّك ذيولها القوية برشاقة وخفّة وتقفز مطلقة أصواتها من شجرة إلى أخرى، غير آبهة بحال الطفل التي تدعو للرثاء. دوّى الرعد بعيداً بصوت غريب ومكتوم، كما لو أن طيور التدرُّج تقرع طبول الاحتفال بانتصار الطبيعة على ابن أولئك الذين استعبدوها منذ الأزل. أما على الجانب الآخر، في المزرعة الصغيرة، فكان رجالٌ بيضٌ وسودٌ يمضون باحثين بهلع في الحقول والسياجات، إذ إن قلب أمّ كان يتقطّع على ابنها التائه.

مرّت ساعات، نهض بعدها الصغير النائم على قدميه. سرت في جسده رعشة برودة المساء، وارتعد قلبه خوفاً من الظلمة. ولكنه كان قد استراح وكَفّ عن البكاء. دفعته غريزة عمياء لشقّ طريقه بين الأحراش متحاملاً على نفسه إلى أن بلغ رقعة من الأرض أكثر اتّساعاً. إلى يمينه كان مجرى الجدول، وإلى يساره رابية قليلة الانحدار ترصّعها أشجار متباعدة، بينما عتمة الغسق ترخي سدولها على المشهد كلّه. ارتفعت سُحُب ضباب خفيفة على جانبَي المياه، وولّدت لديه شعوراً بالخوف والنفور، وبدلاً من أن يجتاز الجدول عائداً من حيث أتى، استدار إلى الاتجاه المعاكس، ومضى قُدُماً باتّجاه تخوم الغابة المظلمة. وفجأة، رأى أمامه شيئاً غريباً يتحرّك،

افتـرضَ أنـه حيوان ضخم - كلب أو خنزير بري - لم يسـتطع التحديد بدقة، ربما كان دُبّاً. لقد سبق أن شـاهد صوراً لدببة، ولكنـه لم يكن يعرف شـيئاً عن أفعالها المريعـة، وكانت لديه رغبـة مُبهَمة للقاء واحد من تلك الدببة. ولكن شـيئاً في حركة ذلك الكائن أو هيئته - ربما هي خراقة مشيته -بيّن له أن ذلك الشـيء ليـس دُبّاً، وحـلّ الخوف محلّ الفضـول. توقّف الطفل بينما الهيئة الغريبة تقترب منه ببطء، ومع ذلك فإن حماسـة الطفـل راحت تزداد مـع تقدُّم ذلك الكائن البطـيء، فقد انتبه، علـى الأقل، إلى أنـه ليس للمخلـوق الغريب أذنـان طويلتان كأذنـي الأرنـب الرهيبتيـن. مـن المحتمَل أن إحسـاس الطفل المرهَـف كان يدرك، بصـورة مبهَمة، أن ثمة ما هو مألوف في مشية ذلك الشيء المتثاقلة. وقبل أن يدنو «الشيء» إلى مسافة تكفي لتبديد شكوك الطفل، لاحظ أن آخرين وآخرين وآخرين من أشـباهه يتبعونـه. هنالـك الكثيرون منهم ينتشـرون إلى اليمين وإلى اليسـار. إنهم يملؤون الحيِّز الفسـيح فيما حوله، وجميعهم يتقدّمون باتجاه النُّهَيْر.
كانوا رجالاً. يزحفون على أيديهم وركبهم. بعضهم يستخدمون في الزحـف أيديهم فقط، بينما يجرجرون أرجلهم، ويسـتخدم آخـرون رُكَبَهـم فقـط، بينمـا تتدلّـى أذرعهـم بارتخـاء علـى أجنابهـم. كانـوا يجاهدون للنهـوض والوقوف علـى أقدامهم، ولكنهـم يسـقطون متهاويـن علـى وجوههم فـي المحاولة. ما كانوا يقومون بأية حركة طبيعية أو شـبه طبيعية، باستثناء تقدُّمهم خطوة تلو الأخرى في الاتجاه نفسه. تقدّموا في الظلام فرادى وأزواجـاً وجماعـات، كان بعضهـم يتوقّـف بين حين وآخر، بينما آخرون يزحفون إلى جانبهم ببطء، ثم يستأنفون تحرُّكهم. جاؤوا بالعشرات وبالمئات، تراموا على امتداد النظر في قلب الظلام، حتى بدا أن الغابة السوداء خلفهم تفيض بهم. كمـا لـو أن الأرض نفسـها تتحرَّك نحـو النُّهَيْر أحيانـاً. توقّف أحدهـم ولـم يعاود التقدّم، رقد بلا حـراك. كان ميتـاً. توقف بعضهم وحرَّكوا أيديهم بطريقة غريبة، رفعوا أذرعهم وأعادوا إنزالها، أمسكوا رؤوسـهم بأيديهم، بسطوا راحات أيديهم إلى الأعلى، كما يفعل بعض البشر أحياناً في صلواتهم الجماعية. لـم يـولِ الطفل اهتماماً لـكل تلك التفاصيل التـي ما كان يمكن أن يلحظها إلا مراقب أكبر سـنّاً. لم يلحظ الطفل سـوى شـيء واحـد: أنهم رجال، ولكنهم يحبون كالأطفال. ولأنهم رجال فلا يبدو أن فيهم ما يثير الذعر، على الرغم من ملابس بعضهم غير المألوفـة. جال بينهـم بحريّة، متأمِّلاً إيّاهم عـن قرب بفضول طفولـي. كانـت وجوههـم جميعاً شـديدة الشـحوب، معظمها مغطّاة بحزوز وملطّخـة ببقع حمراء. فذكّره ذلك -إضافة إلى حركاتهم الغريبة والمضحكة-، بالمهرِّج الملوّن الذي شاهده في السيرك الصيف الفائت، فراح يضحك وهو يتأملهم. لكن أولئك الرجـال النازفيـن ومقطّعي الأوصـال لم يتوقّفوا عـن التقدّم، وكانـوا غافليـن مثله عن التناقض الدراماتيكـي بين ضحكته ووقارهم الرهيب. كان المشهد بالنسبة للطفل مضحكاً. لقد رأى من قبلُ عبيدَ أبيه يزحفون على أيديهم وركبهم لتسليته، وكان يمتطيهم وهم على تلك الحال «موهماً نفسـه» بأنهم أحصنته. اقتـرب الآن مـن أحد أولئـك الأشـخاص الزاحفين مـن الخلف وامتطاه بحركة رشـيقة. انهار الرجل تحتـه، والتصق صدره بالتراب، لكنه اسـتعاد توازنه فـوراً، وطوّح بالصبي الصغير بعنـف علـى الأرض مثلمـا يمكن لمهر غير مُـرَوَّض أن يفعل، ثـم التفت إليه بوجه ينقصه الفك السـفلي. كان هناك تجويف عميـق أحمـر يمتدّ من أسـنانه العلوية إلى حلقـه وتتدلّى منه نتف لحم وشـظايا عظام. غياب الذقن، والبروز الشاذ للأنف، ونظـرة العينيـن العشـوائية أضفت على ذلـك الرجل الجريح هيئـة طيرٍ جارحٍ ضخـم، مضمّخ العنق والصـدر بحمرة دماء فريسـته. نهضَ الرجل على ركبتيه. أمّا الطفـل فانتصب واقفاً علـى قدميه. هزّ الرجل قبضته متوعِّـداً. فاندفع الطفل راكضاً، وقـد داهمه الخوف أخيراً، نحو شـجرة قريبـة، واحتمى وراء جذعهـا، وراح يتأمّـل الموقـف بجدّيّـة أكبر. كان ذلك الحشـد المشـؤوم يواصـل جرجرته ببطء ومشـقة وبحـركات كئيبة، نازلاً سفح المنحدر كأنه سرب خنافس سوداء عملاقة من دون أدنى ضجة، بصمت مطبق ومطلق.
وبـدل أن يخيّـم الظـلام على المشـهد المسـحور، راح يشـرق بالضياء. ففي ما وراء النُّهَيْر -عبر حزام الأشجار- سطع ضوء أحمـر غريـب، وبرز من خلاله تشـابك الأغصـان كأنها خيوط سـوداء مطرَّزة. بهر الضوء الأشباح الزاحفة، وخلّف وراءهم ظـلالاً عملاقـة تعكـس بصـورة كاريكاتوريـة حركاتهم على العشـب المضاء. وسقط الضوء على وجوههم فصبغ شحوبها بلـونٍ لامع، وأبرز اللطخات التي تجعـل كثيرين منهم يبدون أشـبهَ بمسـوخ شـنيعة. وانعكس ذلـك الضوء علـى الأزرار والأجـزاء المعدَنية من ملابسـهم. وبصورة غريزيـة، اسـتدار الطفـل نحو بريق الضوء المتعاظم، ونـزل المنحدر مع رفاقه المريعيـن. وخـلال لحظـات قليلة تجـاوز مَنْ هم فـي طليعة الحشـد، ولـم يكـن ذلك مأثـرة بطوليـة بفعل تفوُّقـه الظاهر عليهم جميعاً. اتّخذ موقعه في المقدِّمة، وسيفه الخشبي مازال فـي يده، وقاد المسـيرة بوقار، ضابطاً خطواته علـى سـرعة خطواتهـم، وكان يلتفـت إليهم بين حين وآخـر ليتأكّد من أن قوّاته لم تتخلّف عنه كثيراً. مما لا شك فيه أنه لم يسبق لقائد أن يكون له مثل أولئك الأتباع.
كانـت هنالك أشـياء مبعثرة على الأرض راحـت تُضيّق ببطء على المسـيرة الرهيبة لتلك الحشـود باتّجـاه الماء، ولم يكن بعض تلك الأشـياء يسـتثير أية علاقة بأفـكار ذات معنى في ذهـن القائد: ففي بعـض الأمكنة تظهر بطّانيـة ملفوفة طولياً وقـد رُبـط طرفاهـا بحبل، وهنـا تظهـر جعبة جنـدي ثقيلة، وهنـاك بندقية مكسـورة. وباختصـار، تلك الأشـياء المهمَلة التي يخلّفها الجند المنسـحبون وراءهم، آثار مهزومين يفرّون مـن مطارديهم. وكانت كل الأنحاء على ضفّة النُّهَيْر، المحاطة فـي ذلـك المكان بـأرض منخفضة، قـد تحوّلت إلـى مخاطات موحلـة مـن كثرة مـا وطِئتها أقـدام الرجال وحوافـر الخيول. ويمكـن لأي مراقب ذي خبرة أن يلاحظ أن آثار الأقدام تمضي فـي كلا الاتجاهين، وأنها قد اجتـازت تلك البقعة مَرَّتين: مَرّة في أثناء التقدُّم، وأخرى لدى التراجع والانسحاب. فقبل بضع ساعات كان أولئك الرجال الجرحى الذين لا أمل لهم قد توغّلوا فـي الغابة بالآلاف، ومعهـم رفاقهم الأوفر حظّـاً ممن صاروا بعيديـن الآن. كانت كتائبهـم المتتالية التي تدفّقت بمجموعات هائلة وأعادت تشكيل أرتالها قد مرّت بجانب الطفل وهو نائم،

وكادت أن تدوسه في أثناء نومه. لم يوقظه صخب زحفهم ووقع خطوات مسيرهم. وعلى مرمى حجر من المكان، حيث كان نائماً فيه، خاضوا المعركة، ولكنه لم يسمع صوت رصاص البنادق، ولا دويّ المدافع، ولا «صياح القُوّاد والهتاف المدوّي». لقد ظلّ نائماً طوال وقت المعركة، يضمّ سيفه الخشبي إلى صدره بقوّة، ربما في تعاطفٍ غير واعٍ مع الوسط الحربي المحيط به، ولكنه كان غافلاً تماماً عن عظَمة الصراع كغفلته عمن ماتوا في سبيل تحقيق ذلك المجد.

في ما وراء الأشجار، على الجانب الآخر من النُّهَيْر، صارت النيران تنعكس الآن على الأرض من أعالي قباب دخانها، وتغمر المشهد بكامله مُحَوِّلةً خطّ الضباب المتعرّج إلى بخارٍ ذهبي. لمعت على سطح المياه بقعٌ حمراء كبيرة، وحمراءً كانت -كذلك- معظم الصخور البارزة. لكن دماءً هي التي كانت على تلك الصخور. دماء خلّفها الجرحى الأقل يأساً لدى عبورهم. وفوق تلك الصخور عَبَرَ الطفل النُّهَيْر أيضاً بخطوات سريعة. كان يتوجّه نحو النار. وما إن وصل إلى الضفّة الأخرى حتى استدار ليرى رفاق مسيرته. كانت طلائعهم قد وصلت إلى المسيل المائي. وأشدّهم قوّة جرجروا أنفسهم حتى الحافّة وغطّسوا وجوههم في الماء. كان ثلاثة أو أربعة منهم يرقدون هامدين، ويبدو أنهم بلا رؤوس. اتّسعت عينا الطفل بدهشة أمام ذلك المشهد العجيب، فمهما بلغ تفهُّم روحه للأمور، إلا أنه لم يكن قادراً على تقبّل ظاهرة على ذلك القدر من الحيوية. ذلك أن أولئك الرجال، بعد أن رووا عطشهم، لم تعد لديهم القوّة للتراجع أو للإبقاء على رؤوسهم فوق سطح الماء؛ فغرقوا. ووراء هؤلاء، في فراغات الغابة، تمكّن القائد من أن يرى -كما عند بدء مسيرته- أشباحاً مشوّهة وكبيرة العدد. ولكن قلّة منهم كانوا يتحرّكون. لوّح الطفل بقبّعته ليشجّعهم، وأشار بسيفه الخشبي وهو يبتسم باتجاه النور الهادي، باتجاه عمود نار ذلك النزوح الغريب.

دخل حزام الأشجار واثقاً من إخلاص قواته، ومضى عبره بسهولة تحت الضوء الأحمر، تسلّق سياجاً، وجرى عبر حقل وهو يستدير بين حين وآخر ليتلاعب بظلّه سريع الاستجابة، واقترب على ذلك النحو من حطام منزلٍ يحترق. لقد عمّ الخراب أرجاء المكان! لم يبدُ للعيان أي مخلوق على قيد الحياة في ذلك الموقد الهائل. ولكنه لم يبالِ بذلك كلّه. لقد أعجبه المشهد، وراح يرقص بابتهاجٍ محاكياً لهب النار. تراكض هنا وهناك لجمع حطب، ولكن كلّ ما وجده كان أثقل من قدرته على رميه إلى النار، لأن شدّة حرارتها منعته من الاقتراب كثيراً. رمى بسيفه إلى النار بحركة يائسة مستسلماً لقوى الطبيعة المتفوّقة. لقد وصلت مسيرته العسكرية إلى نهايتها.

وبينما هو يبدّل مكانه وقع بصره على أجزاء من بعض المباني التي بدت له مألوفة جدّاً وعلى نحو مثير للاستغراب، راوده إحساس بأنه حلم بها من قبل. استغرق في التفكير بذهول، وفجأة بدا له أن المزرعة برمّتها والغابة المحيطة بها تدور كلّها حول محوره. ترنّح عالمه الصغير، واختلط عليه نظام الجهات الأربع. لقد تعرّف إلى بيته بين الأبنية التي تلتهمها النيران!

وقف للوهلة الأولى مصعوقاً أمام هول ذلك الكشف، ثم انطلق يعدو متعثراً حول تلك الأطلال. وهناك، كانت تقبع جثة امرأة مرئيّة بوضوحٍ تامّ على وهج الحريق. وجهها الشاحب مُتَّجه نحو السماء، اليدان ممدودتان على جانبيها وتمسكان بالعشب، ملابسها مهلهلة، وشعرها الطويل الأسود متشابكٌ وملطّخٌ بدم متخثّر. لقد اقتُلع الجزء الأكبر من جبينها، ومن تلك الفجوة برز دماغها طافحاً فوق صدغيها، أشبه بكتلة رغوية رمادية اللون تعلوها عناقيد فقاعات قرمزية أحدثتها شظيّة.

حرّك الطفل يديه الصغيرتين بإيماءات وحشيّة حائرة. أطلق صرخات متقطّعة لا يمكن وصفها، تدفع إلى التفكير في أنها زعاق قردٍ وصياح ديك، صوت فظيع، بلا روح، كأنه لغة الشيطان الملعونة. الطفل أصمّ أبكم.

ظلّ بعد ذلك واقفاً بلا حراك، شفتاه ترتجفان، وعيناه تحدّقان بالخراب.

1- الاقتباس من «أسفار شيلد هارولد» للورد بايرون. (المترجم).

نصوص

مقداد خليل

- 1 -

بالثقة المبطلة كلّ ريب مدعومةً بالبريق الصادق في عينيه المظلمتين نقلَ(سام) أخبارَ معرفته الضالعة بطبيعة التربة المميِّزة لمواضع اللقى الأثريّة إلى أحد أصدقائه الكئيبين.

سارا على طريقٍ جانحة، فانحنت الشمسُ فوقهما مثل زهرةٍ مفترسة، صرخَ الصبيّ(سام) من الحقل الليليّ: «حيوانٌ فتّاك» وتهالكَ للبيوت، فعادت عنه فتاةٌ برفشٍ صقيلٍ مزّقَ درعَ القنفذ، وبترَت رأسَه الخجولَ ضربةٌ قذفته خارجَ الكرة الدامية.

ضحكَ، وتربّصَ بالتلفاز.

الليلةُ ذروةُ الليالي. القمرُ المنهوشُ في الرقعة المطحونة شطرُ بطّيخٍ زجاج.

العجوزُ الجافية في حلم رجلٍ غريب أثنت على الصبيّ، أغدقَت على جماله المدائحَ الأرفَع، وأرسلَت من ناظريها الشرارةَ والبريق.

- 2 -

عند الظهيرة اعتلَت فردةُ الحذاء وجهَ الأخرى. مساءً توازتا متقابلتين.

لعلّ لبّ التفاحة المنهوشة بأسنانٍ ضارية اكتملَ فقرُه على سطح القرطاس الزاهي بعدما حسمَ حشدُ النمال أمرَ عطائه الليلةَ المنصرمة.

تخيّلَ الشبحُ هيكلَ أبيه في الكفن البالي ببهجةٍ قصوى: العظمَ الناصعَ كالعاج، الجمجمةَ المحرّرَةَ من الحواسّ والأعباء.

شربَ من شرابٍ فاترٍ، وكان ضوءٌ خابٍ ينبعُ من جمجمة الموسيقا.

ظلُّ نحافةِ عنكبوتِ الأطراف المديدة يسبقُ العنكبوت، مندلقاً على الحائط. بُعيدَ خطواتٍ يجفّ.

المغيبُ الأحمرُ ذو الدفء شروقٌ حقٌّ، فهكذا تصدُقُ الحياة.

- 3 -

أزيزُ طلقاتٍ ثلاث في كبد الفجر.

الشابُ من خلف الأحلام المرعدة يبولُ للباحة

سمعَ إثرَ الرصاص نباحاً عميقاً من الأقاصي

ولجَ بيتَه، وألفى أختَه المريضةَ في جزءٍ من عقلها ونفسها تفتّتُ الخبزَ في لبن صحنٍ برتقالي،

كانت أطباقُ الأكول الثقيلة تتوزّعُ متّكآت المطبخ، فأُجفلَت المريضةُ كمَن بوغِتَ وهو يعدّ -داخل مَجرَمٍ احترافيٍّ- الطعامَ من أعضاء ضحاياه.

الطلقاتُ الثلاث استراحت في مصحّ الفجر.

عوضَ مباشرة العيش ازدحمت الوساوسُ المبكرة، ملويةً بنهارٍ جديد.

- 4 -

شارةُ الأولمبياد، الدوائرُ الخمسُ أو الستّ لا توحي بغير عجلاتِ أكروباتيّ متمرّس.

أمس طفنا في الحقول، سرنا في مسارٍ شبه دائريّ. بدأنا باجتياز أرضٍ بورٍ مستطيلة، انبعثَ فيها نباتٌ منحسر.

«في المحيطات غرق جسمي»، ذي ذاكرةُ أعوامي الأخيرة أو النصف الثاني من حياتي الطويلة. الختامُ الساحرُ ما بين تكرار المحنة والنجاة.

النصفُ الأوّل ينجلي عن أرضٍ فسيحةٍ في البراري في طور الربيع،



الأعمال الفنية: عمر خيري -السودان

عشرون لاعباً وأكثر لقاءَ أندادهم العشرين يدحرجون في صراع مديد كرةً من قماش. ولدٌ من أبناء عمّي انضمّ إليهم، وأنا بين الأزاهير الصفراء حلوةِ المذاق أتلوّى، آكلُ منها من دون أن أشبع.

- 5 -

الاندفاعُ إلى الوراء مثلما فعلَ الراوي في قصيدة(ميريس) لكافافيس.

بعدَ استتباب الفقد كان الطقس اليسوعيّ للتسجية والإعداد لتوديع جثمان ميريس، وكان الشابُ خارجَ النوافذ يحزنُ ويتأمّلُ الراقدَ وما يدورُ حوله شعَرَ بوثنيّته اغتراباً، فيما لم يكن صحبةُ ميريس قبلاً ليوهنهم اختلافُ الدين، وهم الوثنيّون لم يلتفتوا لذلك إلّا لماماً على سبيل الدعابة والتفكُّه.

وجدَ أنّه لم يبقَ من الفاني سوى الذكريات، وقد تهدّدتها المراسيمُ المسيحيّة، فأسرعَ مبتعداً بما يحفظُ، لئلّا يُضافَ إلى استبعاد الجسد في الموت عبثٌ بالمشاعر القديمة.

- 6 -

قصائدُ(بريخت) القصيرةُ تكثّفُ اللمحات المتّسقة للوعي الضاحك أو الراقص أو الباكي.

بعضها خفيفٌ للغاية(بدون أثر)، أمّا البقيّة فأقربُ ما تحدثه هو الإمتاعُ المتّسعُ إلى الحماسة، فالشجاعة.

قصائده الطويلة تنقسم إلى مقاطع، والتقسيمُ لمقاطع يذلّلُ تشريحَ الزمن والمكان والحدث والشخصيات. على الرغم من امتداد هذه القصائد أحَسُّها مختزَلةً، ولكنّها تصيبُ الهدف.

شِعرهُ يقظٌ في الثوابت المنوّمة بالانطباعات المستقيمة.

قصيدتاه(الشهرة المأسوف عليها لمدينة نيويورك- موّال الموافقة على العالم) مثالان جيّدان عن آليّة الفحص والكشف وما يتبعهما.

عيشُ الحربين العالميتين والنموّ خلالهما والتكوين. خجلُ البقاء حيّاً بالحمرة يطلي جزءاً من حياته عبر تهاوي الأصحاب موتى.

بالنظر إلى عقلٍ كعقل بريخت وروح كروحه، أمن المفترض اعتناق الشيوعية البلشفية، والإيمان بإرادة العامل في تسوية كلّ ناتئ؟

_ ليس من اليسر لمن هو مثله الإحجامُ والغضُّ عن ثورةٍ ضدّ القبح والفظاعة.

في لمحةٍ عاتبة على قصيدته «الوجه الآخر» أبدأُ بقصيدته «في سبتمبرٍ من كل عام»، وفيها عرضٌ لشراء الأمّهات لوازم دراسة أطفالهنّ بالنقود الأخيرة، يشرقُ بريخت في الخاتمة بالإشارة إلى جهل الأمّهات بسوء المعرفة المقرّرة لأطفالهن.

الخاتمة الساخطة النكية لهذه القصيدة تسرّنا، تسرّنا مشاركةُ أوربا إيّانا الفسادَ والتضليل التربويّ، وإن يكن ذلك في عهد الفوهرر المرعب.

بالعودة إلى قصيدته «الوجه الآخر» يبدو (ماو) البطل بإرادةٍ وحكمةٍ خوّلَتاه جمع منشوراتٍ ألقتها الطائراتُ فوق المنطقة الشيوعيّة، محدّداً فيها ثمن قطعِ رأسه، فطبعَ على الوجه النظيف من الورق المطبوع شيئاً نافعاً، ووزّعه بين السكّان.

بين خاتمتي القصيدتين تسري المقارنة:(عِلْمٌ سيئ في مدارس النازيّة، وأفكارٌ نافعةٌ يبثّها (ماو) بين سكان المنطقة الشيوعية).

تراخى بريخت عن استشراف عقدٍ من الزمن ليجدَ أنّ البطلَ (ماو) ضحّى بأكثر من أربعينَ مليوناً من فلّاحيه خلال سنوات المجاعة الكبرى القلائل، وكانت خزائنه، بالمحاصيل مُكَدّسةً، وبالعار.

معاً..!

خديجة علي الصلّابي

تُطلق العيون رماحَ التساؤل من كلّ الوجوه والجهات.. نحو وجهٍ يُشرق بتميُّز تفاصيله وسط الزحام.. الجميع يتفحَّصها بدهشة.. تُرى: من أين؟ وكيف؟ ولماذا؟.. إشاعة خافتة بصوت كاهنة خرافية تسرَّبت: (لا شكَّ بأنّها تُخبّئ الحقيقة خلف العدسات اللاصقة)!. استدرات تلك المعجزة الغامضة نحو الوشاية.. ابتسمت بلطف.. وأكملت طريقها!، أصبحت هذه الطقوس جزءاً روتينياً من يومها، اعتادته.. ورغم كل الإزعاج.. فقد أحبَّته!.

استراحت في أول قاطرة توقَّفت أمامها، لم تنتبه لمحطّةَ الوصول متعمّدة هذه المرة.. تريد أن ترحل.. أن تنفرد بنفسها.. أن تُنسى.. أو أن تستريح.. كورقة خريف منهَكة.. تحملها الريح من شجرة الزمن.

أسندت خدّها إلى ساعدها، وراحت تتأمَّل هروب العالم معها.. كلّ شيء يجري بسرعة فائقة.. كل شيء يُخبّئ ملامحه خلف هذا الهروب وهذه السرعة!..

شعاعٌ هاربٌ من الشمس أيضاً.. ارتمى على خاتمها.. لتنبثق منه نافورة لؤلؤية من النور.. ضمّت إصبعها ببطء.. بهدوءٍ.. وحنان.. تحسّست الحروف المحفورة على هذا الكنز الذي أصبح جزءاً من كيانها منذ أوّل مرّة تَعانَقَ فيها هذا الإصبع بإصبع محمد.. أسدلت جفنيها على جوهرتي الزبرجد.. كانت محاولةً أخيرةً لتكميم الصخب الذي يشتعل به نبضها!.

(لا تفتحي عينيكِ).. تسلَّل صوته الدافئ بين خلاياها كرعشة أيقظت مملكةً غارقة في داخلها.. سُكّانُها المشاعر، والحنين، والأحلام.. وملايين أشياءَ وذكرياتٍ أخرى.. (لِمَ لا..؟) سألته بابتسامة تملؤها السكينة.. (هكذا.. لأنّنا معاً.. ولأنّ كلّ الأشياء بعين القلب أجمل..!).

تـوووووت تـوووت.. صافرة القطار الخرقاء أعلنت الوصول وانتهاء ذلك الخيال اللذيذ الذي انسكب لحظة.. وانتهى!.. نزلت بتثاقل، لا تدري إلى أين.. جرّت قدميها، واستندت إلى أقرب حائط.. معلّقةً أهدابها بالفضاء.. والأفق الأعلى الذي لا ينتهي!..

(أووووو.. مريـــــم!!، هاي شجابج هنا؟!).. أيقظتها هذه النبرة المألوفة.. فنثرت بلاهتها، وأوصدت عالمها بسرعة.. واستدارت لتعانق ابنة خالتها ريم:

_ أوه ريم.. ماهذا الحظ السعيد..!

_ حظّ؟ أوجودك هنا صُدفة أو ما شابه؟

ارتبكت قليلاً ثم استدركت متنكِّرة:

_ لالا.. أنسيت الجمعية الخيرية لرعاية اليتيم العربي؟

_ فليرعَكِ الله يا عزيزتي، كل هذه المسافة من أجلها؟

_ بل من أجلنا!..

نظرت إلى ساعتها.. لمعت عيناها وكأنّها تنكّرت شيئاً!.. استأذنت من ريم على عجل.. دقائق معدودة وكانت عند باب الجمعية.. دخلت وحيّت كل من يعرفها.. أكملت التبرُّعات والأوراق.. وقّعت باسميهما.. حزمت الأغراض.. وكانت تهمّ بالخروج ففاجأها أمين الجمعية: «ابقي سلّميلنا على محمد باشا..» ابتسمت بإيجاب.. فأكمل: «منذ سنوات وأنا أتمنى لقاء هذا الشهم السخي..!»، تصنّعت ابتسامةً مرحةً وقالت: (انشغاله يجعله غائباً عن الجميع حتى إنّه لا يراني!».

فهم مبالغتها، ودعا لهما بالتوفيق.. تلاشت كلّ سمات التعبير على وجهها وهي خارجة وساءلت نفسها: (هل نَعُدّ آخر جملةٍ كذبةً بيضاء يا مريم؟).

تضيق الطريق وتطول.. موحشةٌ هي والمنعطفات والأماكن.. عندما تقطعها امرأة تبدو في أعين الناس وحيدة!، النساء يحملن في قلوبهنّ شمعةً مرتجفة.. قد تنطفئ في أيّةِ لحظة إذا لم تُجنِّد عمراً كاملاً لحمايتها من الريح.. يَلُوح لها الشارع المؤدّي إلى منزلها بعيداً كالسراب.. ساهمةً ساهيةً تمشي مثقلة الخطى.. أنقذها للحظات صوت ابن عمّتها ملوّحاً لها بحرارة:

_ مريــم.. أمـي تسلم عليك وتقولك رانـي توحّشتك برشاا..

_ سلامي للعمة الحنون، وأخبرها أني سأكون بعد العشاء في منزلكم مع صحن من الطاجين الشهيّ..

ها قد وصلت.. ستبدأ مهمّتها الأصعب.. المهمّة اليومية الخفيّة!.. موعد لقائه!!، لا أحد يعرف.. ولا تريد أحداً أن يعرف!

منذ إصابته في حملة الإغاثة الأخيرة.. والجميع ينظر لها نظرة شفقة.. تتوجّع وكأنّها من أُصيبت، ولكنها ليست أنثى صالحةً للشفقة.. إنّها المرأة التي عاهدته بأنها ستمضي معه.. وستفعل!.. ستحقّق أحلامه التي أسرّ بها إليها.. ومعه!

فتحت خزانتها واختارت الوشاح الأبيض.. ستكون كما يصفها دائماً..:

_ يزيد بشرتك السمراء نوراً، ويزيد جوهرتيك الزبرجديتين تألّقاً..!

بحثت في رفٍّ يحمل 18 زجاجة عطر فارغة.. العطر نفسه الذي أهداه إياها عندما اصطحبها إلى بستان جدّه مرةً، وهمس لها:

_خفّفي غيرة الـورد من رائحتك الجميلة بعطري المتواضع..

وجدت أخيراً العلبة المنشودة.. كانت في رَمَقها الأخير.. دسّتها في حقيبتها وهي تذكّر نفسها بوجوب أن تقتني العطر الـ 19 في طريق العودة!.

كان الوقت متأخّراً على أن تراجع ما ستقوله له في أرجوحة الحديقة مثل كل مرّة.. ستستعين بطول الطريق هذه المرّة..

لنرَ الأخبار السعيدة التي سيعرفها محمّد اليوم:

_ افتتاح فروع للجمعية في مصر، وسورية، وليبيا، واليمن.

_افتتاح فروع مدرسة للأميين في شمال إفريقيا، وفي وسط شبه الجزيرة العربية..

وأخيراً- وهو الأهمّ- اقتراب قدوم الشقيّ محمّد الصغير لينضمّ إلى عصابتنا!.

ضحكت بدمعة مختنقة وهي تحاول تمثيل أسلوبه في الكلام عند تفكيرها بالجملة الأخيرة.. بقيت اللمسة الأخيرة.. ككلّ يوم.. زهرةُ أقحوان من بائع الورد الذي أصبح يمدّ لها بالوردة نفسها في كل مرّة تمرّ من أمامه..

ها قد اقتربت.. وها هو هناك.. مازال كما عهدته منذ أن عرفته.. حتى بعد أن غيّرا مكان لقائهما.. ما فتئ ينتظرها مسترخياً هادئاً.. مبتسماً سعيداً ومترقّباً حضورها.. وكل ما حوله خاشعٌ لهذا الحضور الملكيّ، وهذا الحديث السماويّ الفاخر الذي لا يسمعه سواهما..

اقتربت من الحجارة المستطيلة بينهما كطاولة مبتورة الأرجل.. حيّته ومازالت السَّكينة تحيطهما، لم تترك له مجالاً للردّ، وانطلقت تخبره بلهفة عن يومها، وعمّا حدث، وعمّا سيحدث.. سردت عليه إنجاز كفاحات الأيام والشهور والسنين التي قَضَياها معاً.. جدّدت له عهدها بأنهما سيحقّقان كل شيء معاً.. وسيكبران وتكبر أحلامهما معاً.. رشّت أمامه دموعها ممتزجةً بعطره على زهرة الأقحوان.. وعدته هذه المرة بأنها ستصطحب محمّد الصغير قريباً.. وضعت الزهرة فوق قبر محمّد الكبير.. ورحلت!.

أربع قصائد

نمر سعدي

امرأةٌ من الفيروز

أنا لا أُسمِّي غيرَكِ امرأةً من الفيروزِ
يا من قد جعلتِ الشِّعرَ ..
كلَّ الشعرِ في قلبي رمالَ قصيدةٍ زرقاءَ في عينيكِ
أو أضغاثَ أحلامٍ
شذًى لخطاكِ أو نثراً ركيكا
لحطامِ ديكِ الجنِّ فيَّ..
عوى دمي: هل أنتِ وردُ
يقينُها كرمادها العطريّ
أسكبُهُ أمامَ دمي.. أهذِّبهُ.. أرتِّبهُ.. أكذِّبهُ..
وأشربهُ شكوكا؟

قصيدةٌ بالنارِ موشومةَ

يا وتراً روَّى دمي لوعةً
وقمراً يطعنُ في الخاصرهْ
قصيدةً بالنارِ موشومهْ
كنتُ نحرتُ فوقها الذاكرهْ
أجلدُ قلبي فوقَ تسعينَ جلدةً
لو لم تكن زليخةَ الماكرهْ

قلبُ امرئ القيس

هكذا خلقَ اللهُ قلبَ امرئ القيسِ
أبيضَ من غيرِ سوءٍ
مضيئاً بأوجاعهِ دونَ ضوءٍ
... شفيفَ الكتابةِ غضَّ الصبابةِ
لا ينحني للغمامِ الخفيفِ وراءَ ابتساماتِ أنثى المجازِ
قويًّا.. مريضاً بما يشبهُ الزعرناتِ الرخيصةَ
مغروراً بندى النسوةِ القاتلاتْ
هكذا خلقَ اللهُ قلبَ امرئ القيسِ
حرًّا بريئاً جريئاً نظيفاً عفيفاً شريفاً نقيًّا بهيًّا



سخيًّاً

ولكنهُ يعشقُ الآثماتْ

أنثى/أفعى

عطشتُ فَلَوْ لَماكِ إلى شفاهي

تسلَّلَ قطرةً في رملِ روحي

حفيفُكِ ليسَ يحشو القلبَ إلا

بغاماً راحَ يُخلَطُ بالفحيحِ

سأحلمُ بالمسيحِ بملءِ قلبي

وأينَ رؤايَ من فكِّ المسيحِ؟

يُقهقهُ في دمائي عطرُ أنثى

بملحِ سدومَ قد ربَّتْ جروحي

تدورُ خطايَ في أقسى مدارٍ

كلوعةِ بدرِ سيَّابٍ كسيحِ



رائحة لا يقبلها أحد

عماد الورداني

قَدَري رائحةٌ لا يقبلها أحد.

قَدَر روحي أن تظلّ عالقةً بين السماوا..

قَدَر جسدي أن يفنى في الغياب.

الطفل الذي كنته، أتعبَ أمَّه بألمٍ غامضٍ؛ ألمٍ يبدأ من القدمين، يصعد نحو الركبتينِ، ليصِل إلى الورك فالحوض، يدور دورته منغرساً في القلب، يخفّف من إيقاعاته، يحبو ببطء نحو العنق والحنجرة، يخرس لساني، تنطفئ أضواء العينين، تتلاشى الأصوات شيئاً فشيئاً، لينقطع أي رابط قد يجمعني بغيري. أتخدّر لساعات طويلة، أسافر في البياض، أحسّني تحت التراب أتلهّى بالدمى الروسية، أقشّر الرمل حبّات ساخنة، أصحو من سفري ظامئاً للحياة، ألتفتُ إلى أمي

المنتحبة وهي تردّد أذكارها، أنتبه للمفتاح البارد في يدي اليمنى، بينما يدي اليسرى متشبّثة بالفراغ.

أكبرُ في غفلةٍ عن الزمن، أعتصر ما تبقّى من بقاياي في جسدي الجريح، أنمو كي لا أولَد من جديد ولادةً ناقصة، حواسّي متفتّحة للحياة، عضلاتي تحمل تاريخي، قدماي تقوداني إلى حيث تشاء، شاربي متعطّش للبحر، ملامحي الدقيقة غائرة، أشياء ضبابية أحملها في رأسي من دون أن تعني لي شيئاً، جسدي يصرخ: أصبحت رجلاً.

أستطيع الآن أن أبحث في سرّ الغياب، أن أسائل جسدي المحطّم وأطوّح به نحو عوالم قد تسعده الإقامة داخلها، أعرف حاجات جسدي الذي سئم وصفات الأطباء والحكماء والمجرّبين والحمقى، سئم أذكار أمي ودعواتها ومفاتحها وروائحها، سئم العيون المتلصّصة، المتعاطفة، وأسئلتها المملّة عن الحال والأحوال.

أعلن جسدي الحرب على القيود التي كبّلَته، قرّر في غفلة مني أن يبحث عن سرّه. سؤالاً معلّقاً كنتُ، جسدي يمعن في الهروب، وأنا أتابع رقصاته نحو سرّه. قادني إلى سوقٍ شعبي، تخلّص من الزحام بمهارة، بينما وهو يسيرُ بخفّة يتحاشى أجساد غيره، وزيف الباعة المنبطحين في الأرض، تلقّفه شيخٌ طاعنٌ في السن، احتضننا بعمق، حاولت أن استفسر عن وجودي في هذا المكان، أن أسأل عن لحيته البيضاء، وعمامته وعصاه، أن أسأل عن ذكرياتي الضبابية وسرّ المفتاح، لكن جسدي لجمني، لأنكمش إلى داخلي مكنّساً بلاغتي التافهة. الشيخ يمضي في بياضه، وجسدي يخطو صحبة البياض سعيداً برفقته، وأنا أتبعهما من دون أن أنطق بحرف.

في بيته المطلّ على نهر، أقام الشيخ ذو اللحية البيضاء مأدبة غداء على شرف جسدي الذي عبّر عن امتنانه. مأكولات بمذاقات غريبة وروائح تخدّر ما تبقى من تركيزي، أقبل جسدي على المائدة متلذّذاً بأصناف الطعام التي عافتها نفسي، أنهى نزاله، فقادنا الشيخ إلى غرفة، تبينتُ أنها مطليّة بالحناء، وفوق الفراش الذي توسّده جسدي، وُشومٌ عصيّة على الفهم، يتوسَّطها جبل في قلبه عين لا تطرف. استرخى جسدي، سكنت خلاياه، قلبه النابض استراح، غاب عن وعيه، أمرني أن أؤجل حيرتي حتى لا أزعج سفره، احتضنته بحرقة وسافرنا معاً نحو الغياب.



ونحن مغيَّبون عن عالمنا، فتح الشيخ باب الغرفة، استفاق جسدي من سفره، قَبَّلَ يد شيخه، نهض من فراشه، تبع شيخه نحو فناء الدار. كانت الأبخرة المنبعثة من المجامر تحجب رؤيتي، وروائحتها تستنفر أنفي، انسلّ جسدي، انجنب نحو دائرة، انصهر داخلها، انسلخ من ذكرياته، يرقص، يرقص، يرتفع، يرتقي، ينخفض، ينبطح، ينفجر، يحرّك رأسه بعنف، يهزّ جزأه العلوي، يرتعد، ولا يهدأ. وأنا أراقبه خارج الدائرة، سقط مغشيّاً عليه، أوردة عنقه تنبض، دماؤه الملوَّثة تسيل، ترسم عيناً شبيهة بالعين التي تتوسَّط الجبل المنحوت فوق سرير الغرفة. روحي تسلّلت إلى الدائرة، وظلّت ترقص على إيقاع خرير الدم، رفضت أن تنهار حتى أمرها الشيخ بالعودة. أنا مشدوه أتابع كلّي يولَد من جديد، ما أعيه جيداً هو تلك الرائحة المنبعثة من دخان أبخرة المجامر، المتسرّبة إليّ، المحلّقة بي إلى الدائرة لأنتشل جسدي المضرَّج بدمائه.

باركَني شيخي، غسّلني بعطوره، رقاني، منحني تمائمه لأكمل مسيري في الحياة. قال لي وهو يودعني: الطريق صعبة، حافظ على رائحتك ولا تلتفت وراءك. لا تتذكَّر ما عشته، فحياتك منذورة للغياب.

حفظتُ وصاياه، عدت أذرع الطرقات. سعيدٌ بشفائي من ألمي، أتذوّق طعم الحياة الجديدة، وأنا ألج باب مدينتنا الغارقة في التلصُّص، واجهتني الدروب والأزقة مستفسرة عن سرّ الغياب، العيون المتعاطفة تحوَّلت إلى عيون كريهة، أشمّ اشمئزازها من رائحتي، أمي التي ظلّت تحميني بكت يوم عانقتني، لم يكن بكاؤها شوقاً أو حزناً، كان بكاؤها خوفاً من رائحتي التي تطرد كلّ أنف جاء يبارك شفائي.

في غفلة مني تخلّصتُ من التمائم، تناسيتُ وصايا الشيخ، اغتسلتُ من رحلتي الغامضة، وأنا أبحر في المياه الدافئة، أحسّ جسدي يترهَّل، ينسلخ، يتابع مسيره نحو الأرض، أجمع بعضه المتحلّل مني، ينفلت من بين فرجات أصابعي. انتبهت أمي إلى أصوات الارتطام المنبعثة من الحمّام، سارعت إلي، نظرتُ إليها، قبّلتها، بينما جسدي يمعن في الهروب نحو الغياب، بكتني بحرقة، عطرتني بدموعها، جهزت بقاياي كعريسٍ مغدور، وفي مقبرة الغرباء تركتني أوّدع روحي العالقة بين السماوات، بينما جسدي يفنى في الغياب، أراقبهما وأنا تحت التراب أتلهّى بالدمى الروسية، أنتظر عودتي إلى الحياة لأصلح أعطاب نفسي.

أوّلُ لَمْسة

علي جازو

جدّتي العزيزة.

إنها المرة الأولى التي أكتب فيها رسالة إليك، وقد فات أوان الاعتذار، ولن تلومي ضعفي وكسلي، لأَن المصائب تمحو العتب، وتبدِّل من الشكوى، وتُحِلّ محلّها العطفَ الذي هو شكلٌ من أشكال التبرير.

تنكّرتكِ طوال الشهر الماضي، آناء اقتراب الفجر خاصة، وخجلت ألا يكون كلامي على وجه تنكُّري نفسه. ذلك أمرٌ ليس بالسهل، لاسيمّا أنني أستعيد ذاكرتي ببطء وعسر. لا أشهد فجراً في بيروت، بدل ذلك، أرى مصباحاً كبيراً تغطّيه قلنسوةٌ قرب حجرتي في الطابق الثالث. الآن أستعيد حديثك مرّة عن زيارة بيروت مع أبي عندما كان شاباً، وكنتِ قادرة على التنقّل بيسر.

تأخَّرتُ طويلاً، ولم يكن سبب تأخُّري ضئيل الشأن. لذا لن أستسمحك الآن، فأنا أعرف أنك تحبينني كما كنت، وأشعر أنك تحبينني الآن كما أنا، بعيداً في حجرة مربَّعة أكتب إليك كلمات كثيرة لن تقرئي منها إلا القليل الذي سبق أن علَّمتِني إياه.

تعلمين كما أعلم أن كلماتي لا تصلك الآن، فأنت لا تسمعين أحداً، ولا يمكنك الإحساس بأيّ صوت، كما أنك عاجزة عن القراءة. غير أنني أشعر بحاجةٍ ماسّة إلى الكتابة إليك. لديَّ إيمان، لا يمكنني تبريره أبداً ولا الدفاع عنه، يحملني إلى أن هذه الكلمات المتعثّرة والمستعادة ستصل إلى مسمعك، وستفكّرين بها كما أفكّر أنا بك الآن. سيفرحني ذلك كثيراً، وآمل أن تفرحي أنت أيضاً، ولا ينشغل بالك بشأني، فأنا بخير. لقد كبرتُ. إنني أخدم نفسي بنفسي..

أشكرُ عيني لأنها احتفظت بطيفٍ صغيرٍ من ذاك اليوم الصيفيّ البعيد. «- أكانت جدّتُك هي من رافَقَتْكَ إلى عيادة الطبيب؟».

ظلّت الجَدّة على الدوام تنكّرني بالعصافير؛ كيف تخفض أعناقها لتشرب الماء، ثم ترفعها كي تنظر إلى وجه الله. كانت تضرب لنا مثلاً عن التواضع، عن الرأفة، وعن الامتنان. عرفتْ كيف تحبّ، كيف ترأف، كيف تخضّ الحليبَ داخل مخاضة من جلد الماعز لتجني منه زبدة بيضاء كالثلج، لتحوّل الفجر إلى موسيقى حليب مخضوض. كان يكفي أن تسمعِ صوتها فتشعر على الفور ماذا تعني العفوية، وأين يمكن لمن لم يجد غير القسوة والجفاء، أن يحظى بروح آمنة.

منذ ثلاثة أيام وأنتَ في بحثٍ متعب ترجو ذاكرتك، تتوسّل إليها أن تعينك: «أكانت هي الجَدّة أَم الوالد الشابّ»؟ تعلمتَ المزيد، نجحتَ في الدراسة، فشلت في العمل، لم تتوظف، لم تتزوج، ليس لك بيت ولا طفل. آن لك الآن أن تتنكّر ما لا يمكن لأحد أن يتعلّمه من أحد.

أغلقتَ الباب، أغلقت النوافذ. من خلفها ترى أوراق شجرة ورد؛ تراها تتموّج مستسلمةً لهبّات الريح. تستغرب أن يأتي الجمال من الضعف..، من مُجَرَّد استسلام ورقة خضراء. أفلا يكون التنكُّر، واللهفة المضنية إلى استعادة يومٍ واحدٍ من حياة ماضية، علامةً أخرى على الضعف؟ وهل ٍمن تلاؤم بين ورقة شجرة الورد المتموِّجة مع الريح وبين قلبك التائه في وجه ذاكرتك؟ هل الأخيرة هي ريحٌ أخرى؟

ظَنَّنتَ نفسكَ في منأى عن وحل الحياة. لكن الحياة تطاردك. تخافُ أن ترى، أن تحسّ، أن تشعر. لكنك غفلت عن أن ذاكرتك حَيّة، تتعذّب في مكان ما من جسمك. سوف تُلاحقك وتعيدك إلى بيتك. لا تتنكّر عدد السنوات التي مرّت على ذلك النهار الصيفي. يبدو العدد بلا قيمة إزاء التنكُّر العاطفي والحنين إلى طفولة كانت قريبة مثل الوجهِ واليدِ، اليوم والغَدِ ممتزجين في ساعة واحدة. ساعة لم تغرق في ماء الَزمن. ها هي تطفو من حولك فيما أنت وحيدٌ مثلها. كأن العاطفة في إشراقها الغريب عملٌ ضدّ الأرقام، ضدّ ما يدخل



في دائرة الربح والخسارة. مريضاً في الطريق إلى قامشلو، برفقة جَدّتك (أو ربما والدك)، شعرك يتجمّع خصلات عالية فوق جبينٍ منقّطٍ بحبات عرق صغيرة. قبل ذلك وقفتَ هادئاً صامتاً أمام سيارة مرسيدس صفراء، موديل 1959. كان الخجل درعك القديم، سيظل يرافقك ويحجبك حتى هذه اللحظة التي تهترئ فيها عيناك كما لو كنتَ طوال أربعين سنة تنظر في لونٍ صباحٍ واحد. بعد قليل، ستلاحظ أن ثمة ذراعاً رقيقة تلمع في الكرسي الخلفي، وأن شعراً ناعماً يرقّ ويظلّل ذراع فتاة لم ترَ وجهها بعد.

كان كلّ شيء أملس خفيفاً أمام عينك. كنتَ تطفو داخل هذه البقعة الضئيلة المضاءة بشمس الصيف الصباحية. الظلال خفيفة، والهواء يسيل ببطء عبر مفارق شوارع صغيرة. بقيت تراقب الذراع الناعمة طوال الطريق، وبحثت -بصبرٍ تفتقر إليه الآن- عن منفذ ما، يصل إصبع يدك المتردّدة إلى أرض ناعمة ساحرة. ما عرفت حينها ماذا تعني الرغبة، ما هي الشهوة. كانت أموراً غريبة عنك، وجذّابة على نحو خجولٍ ومتردّد. كنت تنمو في داخلها مثلما ينمو جنينٌ في رحم، كنت تُصاغ وتُنسَج مزيجَ ذوبانٍ وخجلٍ، توق مكتوم، وحاجة غريبة إلى التخفّي: غناء لن تشفيه أية كلمة. كنت أنت نفسك جسدَ الأغنية التي تبخّرت من دون ندم، من دون صراخ، لكنها الآن تدفّئك مثل يدِ رحمة طيّبة.

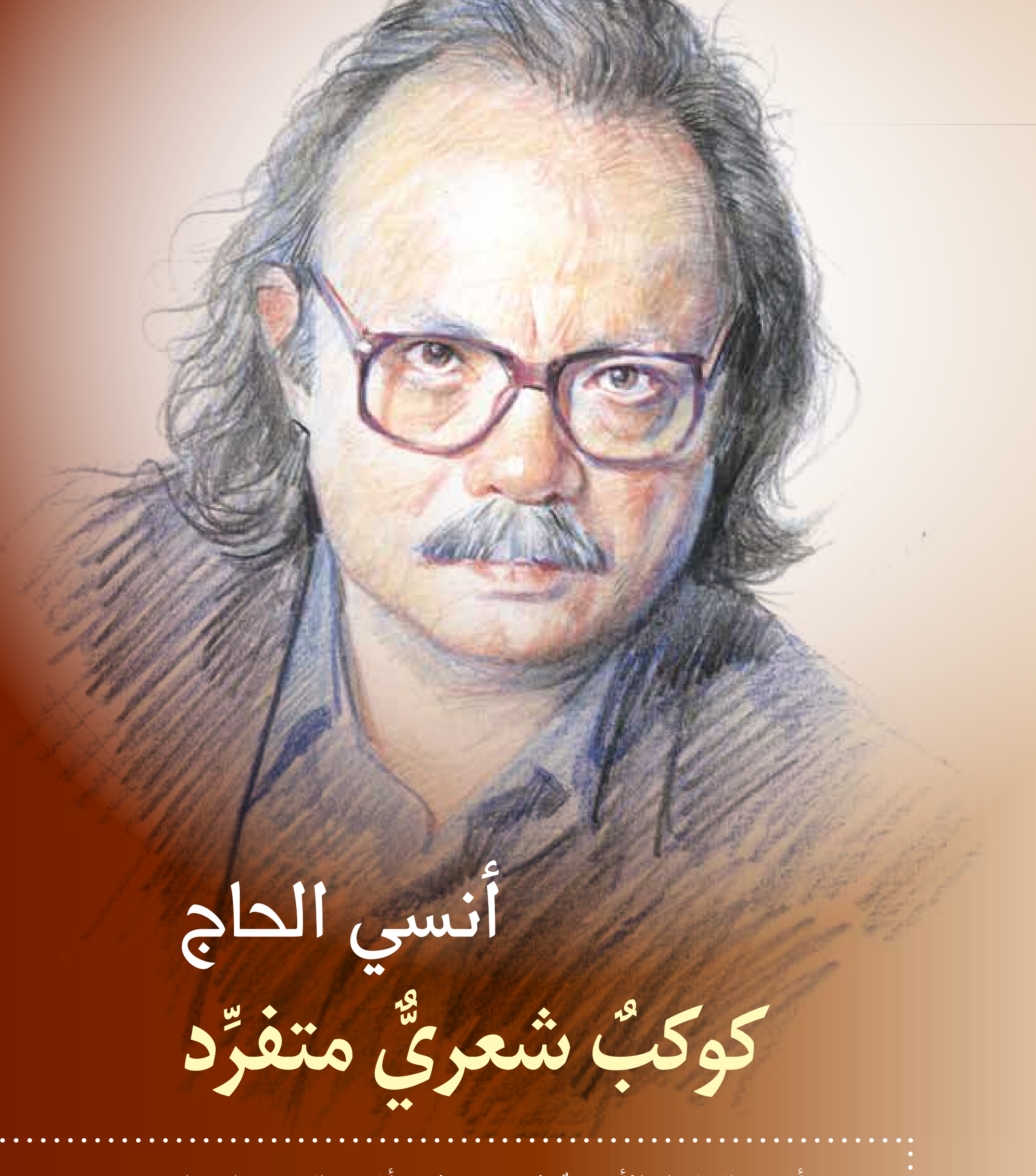
ستتذكّر الخيط، رغم هشاشته وضعفه، وسيدلّك على بيت الجَدّة المتواري، سيريك الشوارع صغيرة متموّجةً كما كانت تطفو وتتلاقى خلف نظرات طفلٍ صامتٍ مريض.

فعلتُ ما بِوسْعي

عبد الوهاب الملوح

أدخل منتصف الفكرة
في الدقيقة الأخيرة من السماء
من جهة غضاريف القلب تحديداً،
حذائي الضاحك
أضيق من خطوات رأسي!
سوف أؤجِّل حاجتي للفرح
إلى ما بعد خروج الأشجار
من روزنامة الطقس
وانتهاء الوردة من مراسم
جنازة عطرها؟
لقد فعلت ما بوسعي
من أجل جثث عمري المتعدِّدة.
فعلت ما بوسعي
لأنقذ المحطّة
من قطار أقصر من حاجة المسافرين ؛
من طريق أصابها العطب جراء
التأويل الاصطناعي
لتسكّع الشعراء خارج
مـــدن الاســـتعارة
المجهَّزة بالمكيِّفات
البلاغية.
فعلت ما بوسعي
ومشيت حذو
عمري

لينجو مني
ومن ظلالي المتكسِّرة.
أدخل مخيِّلة النافذة
من جهة النهر المحبوس بين جناحَيْ عصفورَيْن
حَطّا على درفات الغياب..
متحرِّراً من حاجتي إلى الحلم
من حاجة النهر إلى غرق السماء فيه
متحرِّراً مني..
المعروف عني
أني ظلُّ الصمت
أعدُّ كمائن لمكائد الظلال
صدَّقت الأمل ومشيت فيه ألما
كان يجب أن أمشي في الشجرة
ليرضعني الحصى؛
المعروف عني أيضاً أن دمي قليل الحياء
لا أؤمن باسمي
أدخل منتصف النهار من جهة الأبواب المعلَّقة
في ذاكرة الغائبين
كان الكلام يمشي في الوهم
والضوء يتسوَّل جنون فان كوخ
متحرِّراً من دمي ينهض الضوء مني
فاتحاً ذراعيه لما تبقّى من العمر
أيُّها الحزن، وحدي أدافع عنك



أنسي الحاج

كوكبٌ شعريٌّ متفرِّد

برحيل أنسي الحاج انطفأ كوكبٌ شعري متفرّد، أنسي الذي، وإن بدا منبتّاً حين نشر ديوانه الأوّل الشهير "لن" الذي خلخل الذائقة الشعرية السائدة وقتها، يبدو اليوم قريباً منّا أكثر من أي وقتٍ مضى. وما تلك الخلخلة التي هزّ بها غبار جمود اللغة الشعريّة، إلا ترويضاً ولا أجمل للذائقة الشعرية. سيّد الحذف بلا منازع، وسيّد الصور السريالية. سيّد اللغة القادمة من المقدّس، الذاهبة باتجاه أرض العشب البريء المطيع لاقتراحات شعريّة طازجة، تأتينا من شاعرٍ شرّع ريح التغّرب والتغريب والغرابة دفعةً واحدة أمام الشعر العربي الحديث، وأمدّه باقتراح مختلفٍ غير مسبوق.

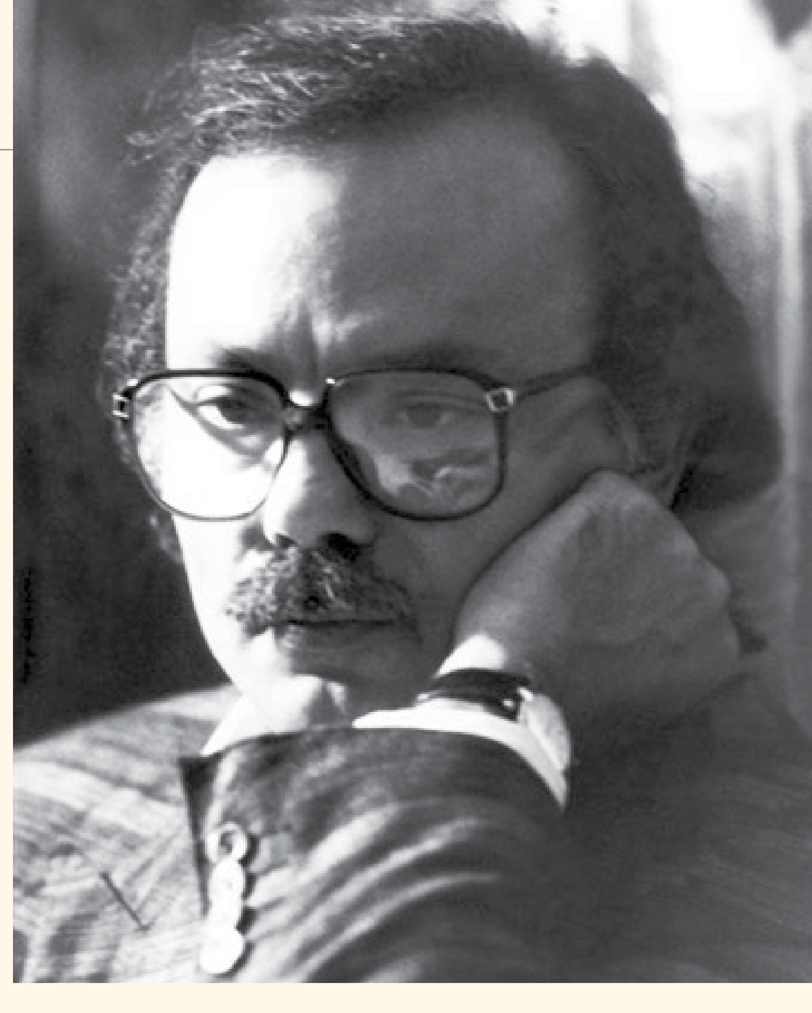
ها هنا احتفاءٌ بصاحب "الوليمة"، الذي، وإن غاب عنّا جسداً، حلّ بيننا كرسالة حبّ قبل أي شيء آخر. فالاختيارات من شعره ها هنا، انحازت إلى الغزليّات وقصائد الحبّ التي تكشف رقّة صاحب السيف البتّار الذي قطع مع الأسلاف بـ "لن".

◄

أن نموت.. أن ننام

عبدالمنعم رمضان

قالت «سافو» الشاعرة الإغريقية القديمة: فلتحمل الريح والأحزان، بعيداً عني، كل من يوبّخني. قالت «سافو» هنا كل ما نعرف. الموت شرّ، الآلهة أنفسهم يؤكّدون ذلك، بدليل أنهم لا يموتون أبداً، وعلى الرغم من ذلك فإنني أشهد أنه لولا الموت، ولولا المحبة، ما كان ليخطر لي أنني سألمس السماء بيدي، فالمحبة رافعة بروحين، أما الموت، فإن خبره، خبر موت أي إنسان تعرفه، تحبّه أو تكرهه، يدفعك إلى أقصى الوراء، فتجلس على الحافّة، وتنظر إلى السماء، وتستعيد حياتك كلها: موت حلمي سالم استدعى موت خالي، ذلك العاشق الذي أحرق نفسه من أجل محبوبته، وفي الحالتين بكيتُ، وموت محمود درويش أيقظ في داخلي موت عبدالحليم حافظ، وفي الحالتين حملقت ولم أبك. كانت بئري جافّة، وموت أنسي الحاج وضعني أمام موت أبي، ثم اتّسعت العدسة، فوضعني أمام موت أمي أيضاً، فبكيت ثلاث مرات، ومازالت البئر تفيض. الحرب العالمية الكبرى بين أبي وأمي كانت عندما فاتحتها بأمر زواجي، استبشر أبي وصار أعلى من قامته، وغمغمت أمي: ولماذا لا تتزوج من إحدى بناتنا؟ فالزواج عند أمي وسيلة للحفاظ على الأصل، لكنه عند أبي وسيلة للتحرُّر من الأصل، نافذة أبي المشرّعة التي تسمح لكل الطيور بالدخول وبالخروج منها تشبه ثقافتنا الإنسانية، ورحم أمي المسدود يشبه ثقافتنا القومية، التي هي -دون كلّ الثقافات- بنت حلال وطاهرة وشريفة، وفي أغلب الحالات تتكاثر بالانقسام كأنها الأميبا. وفي أقلّ الحالات تتكاثر بالغبار كأنها الخنفساء السوداء. يمكنك أن تقول -من باب المباهاة- كأنها الجعران المقدس، تذهب ثقافتنا القومية في طهارتها إلى حدّ أنها لا تقبل أبناء الحرام، لا ترحّب بشفاههم البيضاء، ولا تحبُّهم، وإذا صادفها عابر سبيل واستلطفته، بحثت له عن أب، مثلما تبحث لكلّ شيء حولها، حتى إنها عندما تعلّمت الأرقام بدأتها من الرقم واحد، فهو عندها بالضرورة أب، وهو عندها بالاحتمال ابن، أي أنه الأب والابن. ولما تعرّفت إلى الشعوب الهندية وفوجئت بالرقم صفر نفرت منه لأنه ابن حرام، وعلى الرغم من أنها أدخلته قاموسها إلا أنها لم تستطع أن تعترف بحقوقه، لم تستطع أن تعتمده، ظلّت إلى الآن تزدريه، وتعرف أنه يسمح بسلالات جديدة وغير معروفة إذا بدأنا به، ولذا فإن أبناء هذه الثقافة القومية، الذين يعتزّون بسلالتهم، عندما يصادفون جديداً لا يألفونه إلا إذا صنعوا له أباً ونسباً، وهي صناعة على المزاج والكيف، قد يجعلون الأب محلّيّاً معاصراً، ببدلة ورباط عنق إذا شاؤوا قبول الجديد والترحيب به، وقد يجعلونه محلّيّاً غير معاصر، بجلباب وعباءة، إذا شاءوا الزهو بأصالته، وقد يجعلونه خواجة أجنبياً بلسان معوجّ، إذا شاؤوا النفور منه وازدراءه. وعندما كتب الثلاثة: أنسي الحاج، وتوفيق صايغ، ومحمد الماغوط جديدهم غير المألوف، كتبوه وكأنهم ثلاثة من عَبَدة الصفر، وليسوا من عَبَدة الواحد، كانوا يكتشفون جمال الوجود والعدم لا الوجود فقط، وجمال الإيجاب والسلب لا الإيجاب فقط، وبعد أن كتبوه، خرجوا به على الناس الذين حملقوا، ثم بعد أن حملقوا أطرقوا، ثم بعد أن أطرقوا عادوا إلى ثقافتهم بغية استشارتها، ووجدوها لا تستطيع أن تقبلهم قبل أن تقوم بترويض الثلاثة أولاً، ثم تدجينهم ثانياً، ثم المنّ عليهم بالاعتراف ثالثاً، ومن ثمّ بحثت لهم عن أب مقبول، واستعانت على ذلك بالفقهاء وبالعلماء وبالصحافيين وبصانعي الأحجبة وبالمعلمين وبالتلامذة وبالأدعياء. الغريب أن جميع الجالسين باسترخاء تحت سقيفة هذه الثقافة، المخلصين جداً، الأنقياء جداً، علماء النسل جداً، تصوّروا أن قصيدة أي شاعر من الثلاثة لا بدّ أن تكون قصيدة من أب يشبهها، وبحثوا عن آيات الشبه وعلاماته، المتعصّبون منهم قالوا قصيدة النثر هذه نتجت عن علاقة طائشة بين شواذّ من جنسين على الأقل؛ عرب، وفرنسيين، وضربوا أكفّهم، وأشاروا باستغراب إلى أول علاقة مثليّة يكون لها أبناء، وعلى سبيل المثال رفعوا السبّابة، وذكروا أنسي الحاج، ورفعوا الوسطى، وذكروا أنطونان آرتو، ثم قاربوا الإصبعين، وحضنوا أحدهما بالآخر. العقلاء الفطنون قالوا إنها، أي قصيدة النثر، أصغر بناتنا، إنها بنت الفرع الثوري من التراث الصوفي، ورفعوا الأصابع الخمس وفارقوا بينها، وذكروا عبدالجبار النفري، ولم يضربوا أكفّهم ولم يستغربوا، بل اندفعوا يرتّلون محفوظاتهم، اتّسعت الرؤيا وضاقت العبارة. النزقون والسّذّج والجهلاء كانوا بلا أصابع، قالوا قصيدة النثر هي ابنة عمّنا، هي بنت الشعر المنثور، فأنسي الحاج، وتوفيق صايغ، ومحمّد الماغوط هم أبناء العم أمين الريحاني، والعم جبران خليل جبران، والعم حسين عفيف.. إلخ إلخ، ولمّا دخلوا دار المحفوظات، وفتحوا الملفّات، ورأوا الصور الفوتوغرافية، واطّلعوا على صورة الدم لهؤلاء المذكورين جميعاً، زعموا أنهم اطمأنّوا إلى صحّة النسب، فنبتت أصابعهم. بعضهم استعان بالأضابير، وكشف عن وجه جرجي زيدان، وكتب تحته: هذا الرجل الرائع دلّنا على قصيدة النثر، مع أن رجلهم الرائع لم يعرف قصيدة النثر، ولم يعرف التسمية، فقط صنع ملفاً عن الشعر المنثور، الذي هو نثر



زمانه، غير أن الشكّاكين، ذاتَ أمسيات طويلة، جلسوا وتأمّلوا وجوه المنكورين، فلم يتبيَّنوا أوجُه الشبه بين الطائفتين: طائفة أنسي، وطائفة الريحاني، وظنّوا -أعني الشكّاكين- أن جرجي زيدان عمل لفترة ناطوراً لبستان مهجور، وأن الشعر المنثور الذي كتبه الريحاني وعفيف لم يكن شعراً، كان أوراق شجرة يابسة. كان عود خشب يلبس سروالاً. كان مثل خيال (المآتة)، مهمّته أن يخدع الغربان ويبعدها عن الشعر احتراماً لجلالته، وأن أنسي وزميليه ليسوا انقلاباً عليهما، كما أنهم ليسوا امتداداً لهما، فأنسي مجنون وملتاث بشهادتنا وبشهادة الشهود، والريحاني عاقل وأريب بشهادتنا وبشهادة الشهود أيضاً، أذكر أننا في كلّ مرّة نظرنا فيها إلى أنسي وصاحبيه، رأيناهم يمشون مشية البجعة، أي مشية الشعر، يمشون في قلب الماء، يغرقون ويطفون، وتصيبهم حوادث الشعر وأغراضه وأمراضه، فيما رأينا الريحاني وأصحابه يمشون مشية النورس، أي مشية النثر، يمشون على سطح الماء، ولا يمسُّهم البلل، ولا تصيبهم الحوادث. لكن ثقافتنا القومية تصرّ على تجاهُل أنك لاتنزل البحر مَرَّتين لأن بحر المرّة الثانية ليس بحر المرّة الأولى، وعلى تجاهل أن السفر بين مكانين يغيّر المسافر، يغيّر مخبره بسرعة، ويغيِّر جوهره ببطء، سواء أكان المسافر رجلاً أم دابة أم مصطلحاً بمقاس مصطلح قصيدة النثر، الذي بعدما شاع أصبح كهفاً للحيرة، فيما ثقافتنا الطاهرة ممنوعة -بسبب طهارتها- من أن تحار، ممنوعة من أن تفتِّش عن وجوه المسافر، وجوهه الجديدة. لما مات أنسي خرج علينا البعض يقولون إنه مات وإصبعه في فمه من شدّة الندم، ولما سألناهم: الندم على ماذا؟ أجابوا: لأن القصيدة التي ابتدأها سقطت بعده في أيدي شباب ذوي بُعدٍ واحد، وهي -في الأصل- قصيدة ذات أبعاد، فانزلقوا بها في اتّجاه ما زعمه البعض من أنها قصيدة شاذّة، كأنها محض ترجمات للدخان القادم من الغرب، خاصةً أنه لم يعد من الممكن لها أن تكون أصولية، وكأنها امتداد للدخان القادم من نصوص الصوفيين الثوريين، حيث تقليعة الصوفية انتهت، ولم يعد الشباب يلتفتون إلى مواقف النفري وشطحات أصحابه، كما أنه لم يعد من الممكن لها، (أعني قصيدة النثر)، أن تكون أصولية محدثة وكأنها امتداد للدخان القادم من الماضي القريب، لأن أمين الريحاني وحسين عفيف يستثيران سخرية الشباب إذا التقوا بهما على قارعة الطريق. قلنا لهم -النزقين، والسذّج، والجهلاء-: لم نفهم شيئاً، وأعدنا عليهم السؤال: الندم على ماذا؟ فأعادوا على أسماعنا أقوالهم السابقة، بعدها غضبت بشدة، ومسحت أذني بالسؤال ورميته، لأنني كنتُ الأكثر ثقة في أن أنسي مات وإصبعه في فمه من شدّة الرضا، فهو يعلم أنه في كل الأزمنة تكون الأغلبية رديئة، وأنسي لايقيس الجمال على الأغلبية، إنه يقيسه على الاستثناء، والشعر أوّل استثناء، وقصيدة النثر داخل الشعر استثناء الاستثناء، والاستثناء أقلية. الأصحّ أن أقول الاستثناء ندرة، مثله مثل فيروز، مثل ناديا تويني، مثل نضال الأشقر، مثل حنان الشيخ، مثل أبي، حكى لي بعض أصدقاء أنسي، أنه لما أفاق لبعض الوقت من غيبوبته السابقة على موته، طلب من ابنته أن تضع تسجيلاً لإحدى أغنيات أم كلثوم، سمعتُ الحكاية وصمتُّ، لم أندهش لأنني لم أصدِّق، فهذا ليس أنسي الذي أتخيّله، وفكّرتُ في إكليل الزهور الذي أرسلته فيروز إلى مقبرته ساعة دفنه، كانت عبارتها موجزة: «أنسي، وداعاً». وأيضاً لم أصدِّق هذا الإيجاز وهذه القوة، فيروز ليست قاسية هكذا، وخفت أن أتبدّد، فلجأت إلى عبارة أدونيس الأكثر رهافة والأكثر أخوّة: «سبَقْتَني»، وأخذتُ أردِّدها: سَبَقْتَني، سَبَقْتَني، حتى انفتحت الكوّة أمام عيني، ورأيت أنسي يفيق لبعض الوقت من غيبوبته السابقة على موته، ويفكّر في الشكل الذي يحبّ أن يموت عليه، عند ذاك خطر له أن يضع إصبعه في فمه من شدّة الحنان، وعندما -بعد موته- أتاه معمِّدوه وسحبوا إصبعه من فمه، وسمعوه، (هكذا حكوا) يقول لهم: «سلّموا لي على ...» وكتموا الاسم، فطمأنوه، ووعدوه. لكنني أوشكت بسببهم أن أنزلق من نفسي لولا أنني رأيت نافذة أبي تتَّسع، وطيورها تتوافد، ورأيت عمامته ترتجّ من الضحك، وكدت أخجل، إلا أنه قبل أن أفعل، خرج لي أنسي من الكوّة، وحاول أن يخرج لسانه كأنه يداعبني ويغبطني، كأنه يمنعني من الخجل. وقال لي: أنت أيضاً ابن بارّ بثقافتنا الطاهرة الشريفة، تفعل ما اعتادت هذه الثقافة أن تفعله، فها أنت ذا تضعني محلّ أحمد شوقي، وتضع فيروز محلّ محمد عبدالوهاب، وكأنك نسيت أن شوقي مثل أم كلثوم، ثم ابتسم، وسحب وجهه، وأغلق الكوّة خلفه، فتذكّرت أنه مات حقاً، فقلت لنفسي: هكذا مات أنسي، هكذا ترك ظلّه الذي هو في الفراش وحده، الذي -بصوته العذب- أعلن عن مقدم الربيع، الذي حمل الإبريق وصبّ النبيذ للآلهة، يقول أنسي: «النساء البشعات المنفِّرات لا يخطرن ببالي»، يقول أنسي: «هل هناك (آخر) غير المرأة»، يقول أنسي: «أرض الرجل جرداء، أرض المرأة خضراء».

في ظلام النهاية، جلس يكتب البداية

محمّد عيد إبراهيم

«القطيع يقطع
عيد سعيد أيّتها القافلة
توارت الأحزان في الجثّة والحقائق في واديها
فأُطفئت الأنوارُ فوق المُحَجَّب
وغرقت نافورة الأسرار. هبطت
انفجرت
وقف القطيع يتفرّج.
وقفوا يرمقون ميتتي، ويسحبون شَعرهم من القيظ»

هكذا يتكلّم مَنْ لا كلام له بعد الآن، أُنسي الحاج، وقف في العراء يقول، أمام قافلة لا حياة فيها الآن، ولا موت يحررها، فقد نعى هذه القافلة قبلما يطير حيث لا عودة، يقول: «أيها الحيوان الأسير، ذو الأجنحة الهائمة في ظلام الفضاء والقضاء والقدر، إذا خرجت يوماً من الرصد احمل معك الزيت في عينيك والخلّ في دمك، لا تترك السجن تماماً فإن فيه بعض الحرية»، لكن، أيّة حرية نبتغي وكلّنا في العراء القميء، لا ثورة قدّمت لنا بصيص أمل، ولا أمل فينا بعدما فقدنا الثورة، والثورة في العراء تموت برداً. ونحن لا نملك لها غطاءً أو كساءً ولا حتى وعداً بالمستقبل الذي دفنّاه في المراحيض، حتى لا يعود، فهو عورة، المستقبل لنا عورة، نعم، فلا بدّ من دفنه وستره بل ردمه إن أحسَنّا صنعاً.

قام أُنسي الحاج مع قيامة الشعر الحديث في المطلع الثاني من القرن العشرين، لكنه لم يقتنع بنصف الثورة الشعرية التي قام بها من قام، ونادى بها مَنْ نادى، وحَرص عليها مَنْ حرص، فتقدّم الصفوف، مع غيره طبعاً، لكنه اتّخذ يساراً، لا على النمط الماركسيّ، بل على النمط اللغويّ الحضاريّ، ألفَتُه بعيدة عن ألفة الناس، أو المبدعين خصوصاً، ونعيمه ضدّ نعيمهم، بل وحتى جحيمه كان نقيضاً لجحيمهم. مرةً سُئِل عن الشعر، فقال: «تعكس البركة زرقةَ السماء أنقى مما يعكسها النهر»، ثم أردف حين طُلِب منه أن يقول ماذا نفعل مع كلّ هذا الظلام في الرؤى والرؤية، مع كلّ هذا اليأس من انتشار الحقيقة، مع كلّ هذا الأمل الفارغ الأجوف التافه الذي يملأ جوانحنا وهو غير صديق لنا، ردّ ورأسه يتطوّح يميناً ويساراً وفمه يزبد في ضجر: «الأمل أبله، الأمل هو اليأس، الأمل هو المؤامرة، الأمل هو طُعمهم لاصطيادك، الأمل هو حبل الرعب يلتفّ حول عنقك، فانفض عنك كلّ أمل، لا نور قبل الظلام المطلق».

«ما ذكرتهُ لا يُلغَى
ما ذكرتهُ لم يمُت
لكنه لم يُمتني
(لا تدعوه يقتلكم!)
ورائي الضاحكون الذين كانوا أعدائي
انضممتُ إليهم
وجدتُ كَم جوعي سيكون
ومتاهتي



وكَم أنتهي»

يـا سـيدنا، قل لنـا ماذا نفعـل، وقد صـار الشـعر «وصفة»، ولـم يعد فيه محمول معرفيّ كما كان وكنت مع رفاقك تسـعى إليـه؟ صـار الأغلبية التـي لا تفقه معنى أن تصبـح «قابيل»، أي تقنـص الغنيمـة، أيّ تسـتحلّ دم الفرصـة، وتنيقها طعم اليأس حتى لتخِور أمامك، هكذا يكون الشـعر، كما نحلم به، نحـن قبيلـة الشـعراء. أما من أحـد يأخذ الأمر بجدّيّـة؟ أما من أحـد يقـرأ أكثر مما يكتب، أما من أحد يـرى ما فعله الأقدمون، ثـم يهدّمه على رؤوسـهم، ثم ينشـئ نفسـه إنشـاءً، كالعُرب الأتـراب، أيّ كجميـلات الجنـة الذين لـن تزيـد أعمارهنّ على الخامسـة والثلاثين، فهي السـنّ التي يجرؤ فيها المرء، رجلاً أو امـرأة، علـى التجريب بـكلّ ما فيه من طاقة؟ سـتقول: وما دخـل الجنة؟ فأقول: لأن جنة الشـعر كجنـة الثواب، يفوز من يغنم الفرصة فيها، أو فيما قبلها، فما قبل أهمّ في الشـعر مما بعـد، اكتب القصيدة، وافرح، ولا يعنيك ما بعد، من يهتمّ بما بعد لن يفرح.

«المساكين!
كلّما أحببتهم وقعوا من القطار!
وصاح الفارس: بحاجةٍ إلى عذر!
وشاء القدر أن الفارس وقع في حيرة
فاعترفت له المغنّية بقلقها وقالت:
أريد أن أفهم!
غلب اليأس على المعجَبين
ورأت المغنّية أن نبأ المغامرة سيزدهر،
وسمعَت وَقْع حوافرِ عِصِيٍّ،
فقالت بحماسةٍ: حسَناً!
إلى الغد يا أعزائي!»

ظلّ أُنسـي الحـاج في الشـعر بمثابـة العـذراء، الأم العذراء، العاشقة العذراء، كأنه الزوجة المحبوسة، لكن حبسته لم تكن حبسة عبد زنيم، بل حبسة حُرّ عليم، هو في أرض القصيدة، وتحت سماء القصيدة، لم يَهُن، ولم يتعب، ولم يختر الشمس عـن يمينـه ولا القمر عن شـماله، هو في قلـب القصيدة، قلب القلب مـن القصيدة، بندقـة الحنـان والوعي من بيـن جدران القصيـدة، طيشـه عميق، ولا يرتعب من الفـراق، فالفراق من كلمـة هجـر لا تعنـي إلا العودة فـي حمّى الغيـرة وخوف أن يكون العاشـق ملعوبـاً عليـه، الطريق لمن يسـتعبدها، لكن الوصـول هو الجائـزة، مع ذلك لم يهتمّ أُنسـي أن يصل ذات يـوم، فأقـوى الرغبات تلك التـي لا تكتمل أبـداً، والكبت يولّد التمنّي، حتى لا تصل إلى الحبّ، في الحبّ، كما في القصيدة، يقـول: «سـأظلّ أتعلّم»، مع ذلك فقد وصل مـن دون أن يعي أنه وصل، فطوبى لمن رفض أن يسـتحقّ الوصول، هو الذي وصـل لـم يعرف، ولم يكن يريد أن يعـرف، ولم يكن يريد أن يعـرف أنـه يعرف، فالمعرفـة نار الكون، ونـار الكون تطبخ

الألم، وهو صناعته الألم، حيث السراب هو «المغرور الآخر»، وباب الوِحدة.

«قاتل الوقت حتى قتله
لكن الوقت قبل أن يموت
ترك له الحبّ.
من الآن فصاعداً،
لا تضحكوا
إذا أخطأ فظنّ
أن حبيبته هي حبيبته/...
أعيروني حياتكم لأنتظر حبيبتي
أعيروني حياتكم لأحبّ حبيبتي
لأُلاقيها الآن وإلى الأبد»

وإذا كان اللقـاء أعجوبـة، وإذا كان الحـزن أعجوبة، فالموت قِطـاف، كلمس الواحـد للآخر، كلمـس الواحد للـكلّ، ويكتب جـورج باتاي، وهـو أحد ندمائـه، أن «النصـوص مِران على صوفية الفرحة قبل الموت، مِران للتأمل أو التأمل النشوان»، ثم يُنشـد باتـاي، كأنه ينعي أنسـي الحاج: «أشـقّ السـكينةَ كما أشـقّ عتمةً مجهولة/ أسـقطُ في هذه العتمـةِ المجهولة/ أصيرُ بنفسـي هذه العتمةَ المجهولة/ أنا الفرحةَ قبلَ الموت/ تسـوقني الفرحـةُ قبلَ المـوت/ تقذفني الفرحةُ قبـلَ الموت/ تمحقُنـي الفرحةُ قبلَ الموت». وكما قيل إن قابيل قبل موته قد نـدم، ولا أظنه فعل، فكيف يندم مَن أقـدَمَ على صوغ حياته، بل عاش تياهاً، نقياً، كلّه طمأنينة، وجوهره حيّ، فهل يعود الميت بعد موت إلا في ثوب أسـطورة؟ ولم تكن الأسـطورة قد خُلقَـت بعـد، فلا انتظر إوزة في بحيرة مسـحورة، ولا سـيفاً مشـعّاً مـن بنّـور الفضـاء، أو هَرّب شـعباً ليكون لـه أرضاً، لقـد عـاش في كلّ أرض، وفي كلّ ريشـة سـماء، فهو لم يقتل غيـر جثة، كان قدرها أن تموت ليعيش هو. كذلك فعل أُنسـي الحـاج، الشـعر عنـده كان مقتلة لكلّ الجثـث القديمة، لكنه لم يباهِ بما كسـبت يداه، ولم ينشـر غسـيلهم الوقح، لم يقل إنه حتـى قد ولـد، ولا طافت مركبته خارج يباب الشـعر، إنه ظلّ يكتب البداية، في أرض لم يتوقّعها أحد، ولا مال إليها أحد، بل أصرّ ناقدٌ أن يُلبسه قميص الجنون، بما ذهب إليه في الشعر، وهـو ارتضـاه، فلم يكـن يتأبّـى أن يفوز بالقصيـدة وإن تاه عن وعيه، أو جُنّ، أو حتى شـرب الشِـعر من قرعة جمجمته. يقول: «في ظلام النهاية، جلسـتُ أكتب البداية، وأقول للموت الداخـل: ادخـل! لن تجـد أحداً هنـا، غير بوابـة مفتوحة على الحبّ، والحبّ حريق لا ينتهي».
سلام على أُنسي الحاج، أبينا في الشعر الذي اكتمل، وبكماله نقصنا نحن. سـلام على مَن لم يكن، بنصّ كلماته، غير «إني هـواء بيـن نار ومـاء، فـي اللطيفِ الربيع، سـتُكلّلُ رأسـي، وامرأةٌ بعيدةٌ ستبكيني، وبكاؤها -كحياتي- جميل».



انتقاءات

قمر الاستراحة

كما للآخرين سماء وبيت
ليَ امرأة.

...

ليَ امرأة مثلما للآخرين أطفال
للأطفال رُعاة
للرُّعاة فيء.

...

ليَ امرأة كما
للآخرين سَيْر في الزمان
وللأنوار البعيدة آمال
تشخص إليها.
أسألُ
أين تكون
كما يسأل
رجل في الحقل
الشمسَ
أين تكون.

...

وحيداً أنزل مع الندى
وحيداً أرتفع مع الهواء
ولا يكتمل قمر استراحتي.

إلى الصباح والنصف

الباب مفتوح أمامك مفتوح من الصباح إلى الصباح
إلى الصباح والنصف.

أجمل القارئات

تجلسين على حافّة السرير، بالك في الريح وقدماك في العاصفة.

...

تتحرّك يداك مَوجتَيْن. ويبدأ السرير إلى الجنوب.

...

تمرّ الحروف. تحسبين أنّك هرّة. تنامين بين الحروف.

ينقلك النوم إلى المَلك.

...

ترحلين على الكلمات إلى الأحراج. تقتربين من الصخور فتُصبح مرايا. يصير الندى جداول، النقاطُ عصافيَر، الفواصل فراشاتٍ، الأرقام أشجاراً.

وينتظرك السرير عند غدير.

...

الصفحة السوداء جنّيّة تُؤجِّل عمل اليوم إلى الغد. تستحضر روح اللّذّة إلى نهديك الطافرين في عطلة.

لا أحد يحزر كم تشتهين، وماذا تتخيّلين.

...

أعجز عن حماية نفسي من أحلامك. أعرفك قليلاً أيّتها القارئة الجميلة، أنت خليلتي وأُختي. أعرف قليلاً كيف تُمسكين الكلمات من خصرها، وتعصرين، تعصرين.

...

يُضيء وجهُك فتخفضين الضوء.

العَتم المثاليّ هو الذي يعتقد أنّ أحلى ما فيه عُريُ الجسد الأبيض.

...

تنفصل الغُرفة بضحكة. تطير على تنفُّض نهديك.



الأعمال الفنية:خالد تكريتي - سورية

...

تجلسين بثيابك كالتلّة. يهطل المطر فتبتلّين.

تزحف الأفعى وتنتصب على التلّة كسيف. تشهقان.

...

لونُ فمك رائحته تفّاح.

...

الساعة هي اللّيل بعد اللّيل والنصف. لحبيبتي بيت فوق اللّيل. لبيتها غرفة في منتصف اللّيل.

تنظر من هناك فلا تراني. تمشي حيث أمشي فلا تراني. تُضيء فلا تراني.

وتنام في التأجيل. تحلم بالنافذة، وتخاف أنْ يحتلّها النسيم.

...

حدّقي في الظلام؛ أمرُّ وأغمر صوتك.

صوتك الطالع من حنجرتي كالزبيب.

...

تتربّص بك أحراج جديدة عند كُلّ نزول إلى السطر. تلتمسين جِلْد الكتاب فتخفضين الضوء أكثر.

...

سريرك مَرْكب وهودج.

تشتدّ الريح. تُجَنّ حول قدميك العاصفة.

أنت، أجمل القارئات، على حافّة السرير، تذهبين،

تصعد الكلمات إلى السرير تنتظر عودتك.

...

حين تعودين وقد انطفأ الضوء، ترتمي عليك الكلمات فرحة، ويتفجّر وجهك بالنور، وتُمسكك الكلمات من خصرك تعصرك، تعصرك...

يكتب ويقرأ

كانت يدٌ

كانت يدان

كانت يدان صغيرتان

لم تفعلا غير الظلّ

والثلج

والجَمْر.

...

كانت شفةٌ

كانت شفتان

كان فمٌ

لم يفعل غير الحُبّ.

...

كان جبينٌ

فسيح

لم يفعل غير السَّفر.

...

كانت عينان

لم تفعلا غير السجن.

...

كان شَعْرٌ

وبَرْق.

...

كان صوتٌ

كان صوت كاليد

لم يفعل

غير النوم.

...

كان جَسَدٌ

كالهواء بين نار وماء

لم يفعل

غير نار وماء.

...

كانت امرأةٌ.

كان هناك رَجُل

لم يفعل غير كتابتها

لم يفعل غير قراءتها

لم يفعل غير الجلوس فوق الشرفة

فوق المدينة

فوق الحقيقة.

المتوهجة

الشبيهة بمساء الحرب

المتوهِّجة حواليها

المتسلِّلة إلى ظلّها

الصامتة على السهْل

الراجعة كالطير ليشرب في قفصه

النازلة

المُعْطية لغزاً بعد لغز
المُعْطية ولا واحدة من يديها
النازلة
الراكضة في النوم
والصاعقةُ مشلولة.



بين رياحه وشمعتنا
تحت العالم الذي احتلّت جنوده غرف نومنا
تحت هذا الناعم بحرير الحرب
تبقين لي
برغم سهولة كسرنا
تبقين لي
أنت وأنا
بعيداً عنه
بين رياحه
وشمعتنا.
وفوق
فوق هذا الأصغر من العمر
المُحترق
الغريق تحت أربع وعشرين ساعة
فوق هذا العالم
تبقين لي
برغم قوّتنا
برغم استحالة مَنعنا
أنت وأنا
شمسَيْن أو شمساً
بعيداً عن مرماه
بين حُبّنا
وحُبّنا.

كلّ قصيدة، كلّ حبّ*

كلُّ قصيدةٍ هي بدايةُ الشعر
كلُّ حبٍّ هو بدايةُ السماء.
تَجذّري فيّ أنا الريح
اجعليني تراباً.
سأعذِّبكِ كما تُعذِّب الريحُ الشجَرَ
وتمتصّينني كما يمتصُّ الشجرُالتراب.

وأنتِ الصغيرة
كلُّ ما تريدينه
يُهدى إليكِ إلى الأبد.
مربوطاً إليكِ بألم الفرق بيننا
أنتَزِعُكِ من نفسكِ
وتنتزعينني،
نتخاطف إلى سكرة الجوهريّ
نتجدّد حتى نضيع
نتكرّر حتى نتلاشى
نغيبُ في الجنوح
في الفَقْد السعيد
ونَلِجُ العَـدَم
الـــورديّ
خا لصَين من كلّ
شـائبة.
ليس أنتِ ما أُمسك
بل روح النشوة.
وما إن توهّمتُ معرفةَ حدودي حتى
حَمَلَتني أجنحةُ التأديب إلى الضياع.
لمنْ يدّعي التُخمةَ، الجوعُ
ولمن يعلن السأمَ، لدغةُ الهُيام
ولمن يصيح «لا! لا!»، ظهورٌ موجع
لا يُرَدّ
في صحراء اليقين المظفَّر.
ظهورٌ فجأةً كدُعابة
كمسيحةٍ عابثة
كدُرّاقةٍ مثلَّجة في صحراء اليقين،
ظهوركِ يَحني الرأسَ بوزن البديهة
المتجاهَلَة
فأقول له: «نعم! نعم!»،
والى الأمام من الشرفة الأعلى

كلّما ارتميتُ مسافة حبّ
حرقتُ مسافةً من عمر موتكَ
كائناً من كنتَ!
ترتفعُ
ترتفع جذوركِ في العودة
تمضي
واصلةً إلى الشجرةِ الأولى
أيّتها الأمُّ الأولى
أيتها الحبيبةُ الأخيرة
يا حَريقَ القلب
يا ذَهَبَ السطوح وشمسَ النوافذ
يا خيّالةَ البَرق المُبْصر وجهي
يا غزالتي وغابتي
يا غابةَ أشباح غَيرتي
يا غزالتي المتلفِّتة وسط الفَرير لتقول لي: اقتربْ،
فأقترب
أجتاز غابَ الوَعْر كالنظرة
تتحوّل الصحراء مفاجرَ مياه
وتصبحين غزالةَ أعماري كلّها،
أفرّ منكِ فتنبتين في قلبي
وتفرّين منّي
فتعيدكِ إليّ مرآتكِ المخبَّأة تحت عتبة ذاكرتي.

*مقاطع

الرسولة بشعرها الطويل حتّى الينابيع *

يدي يدٌ لكِ ويَدُكِ جامعة.
حَسَرْتِ الظّلَّ عن شجرة النَّدَم
فغسل الشتاءُ نَدَمي وَحَرَقه الصّيف.
أنتِ الصغيرة كنُقطة الذهب
تفكّين السّحر الأسود
أنتِ السائغةُ اللّيـنـة تشابكتْ يداكِ مع الحُبّ
وكُلّ كلمةٍ تقولينها تتكاثف في مجموع الرّياح.

أنتِ الخفيفةُ كريش النعام لا تقولين تعال،
ولكنْ كُلّما صادَفْتُكِ كُلَّ لحظةٍ أعودُ إليكِ بعد غيابٍ طويل.
أنتِ البسيطةُ تبهرين الحكمة
العالمُ تحت نظركِ سنابل وشَجَرُ ماء
والحياةُ حياةٌ والفضاءُ عربات من الهدايا.
...
يا ليلُ يا ليل
احملْ صلاتي
أصغِ -يا ربُّ- إليّ
اغرسْ حبيبتي ولا تَقْلَعْها
زوّدها أعماراً لم تأتِ
عزِّزها بأعماريَ الآتية
أبقِ ورقها أخضر
لا تُشتِّت رياحها
أبقِ خيمتها عالية فعُلوُّها سهلٌ للعصافير
عَمِّرْها طويلاً كأرْزَة فتمرّ مواكب الأحفاد تحت يديها الشّافيتين
عَمِّرْها طويلاً كأرْزَة فتجتاز أُعجوبتُها مراكزَ حدودٍ بعيدة
عَمِّرْها طويلاً كأرزةٍ فتتبعها مثل توبتي شُعوبٌ كثيرة
أبقِ بابها مفتوحاً فلا يبيتُ الرجاءُ في العراء
بارِكْها إلى ثلج السنين فهي تَجْمَعُ ما تَفَرَّق
احرسْ نجوم عينيها فَتَحْتَها الميلاد.

*مقاطع

ماذا صنعتَ بالذّهب؟ ماذا فعلتَ بالوردة؟*

قولوا هذا موعدي وامنحوني الوقت.
سوف يكون للجميع وقت، فاصبروا.
اصبروا عليَّ لأجمع نثري.
زيارتُكم عاجلة وسَفَري طويل
نظرُكم خاطف وورقي مُبعْثَر
محبتُكم صيف وحُبّيَ الأرض.



مَن أُخبر فيلدني ناسياً؟
إلى مَن أصرخ فيُعطيني المُحيط؟
صار جسدي كالخزف،
ونزلتُ أوديتي
صارت لغتي كالشمع، وأشعلتُ لغتي،
وكنتُ بالحبّ.
لامرأةٍ أنهَضتُ الأسوار فيخلو طريقي إليها.
جميلةٌ كمعصيةٍ وجميلةٌ
كجميلة عارية في مرآة
وكأميرةٍ شاردة ومُخمَّرة في الكرْم
ومَن بسببها أُجليتُ وانتظرتُهاعلى وجوه المياه
جميلةٌ كمَركب وحيد يُقدّم نفسه
كسريرٍ أجده فيُذكّرني سريراً نسيتُه
جميلةٌ كنبوءة تُرْسَل إلى الماضي
كقمر الأغنية
جميلةٌ كأزهارٍ تحت ندى العينين
كسهولة كلّ شيء حين نُغمض العينين
كالشمس تدوس العنب
كعنبٍ كالثّدْي
كعنبٍ ترْجع النارُ عليه
كعروسٍ مُختبئة وراء الأسوار وقد ألقتْ عليَّ الشهوة
جميلةٌ كجوزةٍ في الماء
كعاصفةٍ في عُطلة
جميلةٌ أتتني
أتت إليّ لا أعرف أين. والسماء صحوٌ
والبحر غريق.

*مقاطع



عبد السلام بنعبد العالي

اللغة والأسلوب

عند بارث، كما عند سارتر، الرغبة ذاتها في التوفيق بين التاريخ والحرّيّة، والنفور نفسه من الإيمان الفاسد وسوء الطوية الذي ينطوي عليه الأدب البرجوازي الذي يستكين إلى «الخمول الثقافي». لا عجب- إذاً- أن يعترف الأول بدَيْنه للثاني فيكتب: «لقد كان لقائي مع سارتر ذا أهمّيّة كبرى بالنسبة إليّ. كنت، لا أقول أعجب، إذ ليس لهذه الكلمة معنى، بل كنت أرتجّ، وأتحوّل، وأوخذ، بل إنني كنت أحترق بكتاباته ومحاولاته النقدية.».

وعلى رغم ذلك، فلا ينبغي أن ننسى أن الكاتبين ينتميان ثقافياً إلى جيلين متعارضين: الأول إلى الجيل الوجودي الذي تغذى على الفينومينولوجيا والذي كان يعتقد أن الذات هي التي تعطي للأشياء معانيها، بينما ينتمي الثاني إلى الجيل البنيوي الذي يرى أن المعنى يحصل ويجيء إلى الذات، ويقتحمها. لذا، فرغم أن بارث كان يؤمن أن بإمكان السيميولوجيا أن تعمل على إنعاش النقد الاجتماعي «فتلتقي مع المشروع السارتري»، ورغم أنه كان يبدي إعجابه بمفهوم الالتزام، إلا أنه لم يكن قَط ليطيق لغة النضال التي لم يستطع سارتر أن يحيد عنها. ألم يذهب صاحب «ماهو الأدب؟» إلى حدّ اعتبار فلوبير، على سبيل المثال، «مسؤولاً عن القمع الذي أعقب الكمونة لأنه لم يكتب ولو سطراً واحداً للحيلولة دونه.»؟ وكلنا يعلم إلى أيّ مدى ينهب صاحب «الأيدي القذرة» بهذه المسؤولية، حيث لا يعتبر الإنسان مسؤولاً فقط عن التاريخ والسياسة والآخرين، وإنما مسؤولاً عن الوضع البشري برمّته.

لم يكن بارث يقبل هذه المباشرة التي يضعها سارتر بين الأدب والواقع الاجتماعي، فكان يرى أن العلاقة بينهما لابُدَّ وأن تتوسَّطها اللغة. لذا فهو كان يميّز بين:

-اللغة التي هي منظومة من القواعد والعادات التي يشترك فيها جميع كُتّاب عصر بعينه.

- الأسلوب الذي هو الشكل، وما يشكّل كلام الكاتب في بعده الشخصي والجسدي.

-الكتابة التي تتموضع بين اللغة والأسلوب، وعن طريقها يختار الكاتب ويلتزم. الكتابة هي مجال الحرية والالتزام. اللغة والأسلوب قوى عمياء، أما الكتابة فهي فعل متفرّد تاريخي. «اللغة والأسلوب موضوعان، أما الكتابة فهي وظيفة. إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع، وهي اللغة الأدبية وقد حوّلها التوجيه الاجتماعي، هي الشكل وقد أُدرِك في بعده الإنساني، وفي ارتباطه بالأزمات الكبرى للتاريخ».

في بعض الأحيان يستعمل رولان بارث لفظ (الأدب) دلالة على الكتابة، إلا أنه ينبّه أنّه لا يعني به «جملة أعمال، ولا قطاعاً من قطاعات التبادل والتعليم، وإنما الخدش الذي تخلّفه آثار ممارسة هي ممارسة الكتابة»، وهو يقصد أساساً النص، ويعني «نسيج الدلائل والعلامات التي تشكّل العمل الأدبي». ما يقوله سارتر- إذاً- عن الأدب يقوله بارث عن الكتابة والنصّ، أو عمّا يعنيه هو بالأدب. لكن بينما يربط الأول الأدب بالالتزام السياسي للكاتب والمحتوى المنهبي لعمله، فإن الثاني ينفصل عن معلّمه معلناً «أن قدرات التحرير التي تنطوي عليها الكتابة لا تتوقّف على الالتزام السياسي للكاتب الذي لا يعدو أن يكون إنساناً بين البشر، كما أنها لا تتوقّف على المحتوى المنهبي لعمله، وإنما على ما يقوم به من خلخلة للغة.».

خلخلة اللغة هي إقامتها على أرضية يطبعها الانفصال: وهنا الانفصال يكون، زمانياً، ضدّ الماضي الجاثم، وسيكولوجياً ضد التقليد والاجترار، واجتماعياً ضدّ الرتابة والروتين، وانطلوجياً ضدّ التطابق والوحدة، وأيديولوجياً ضد الدوكسا وبادئ الرأي.

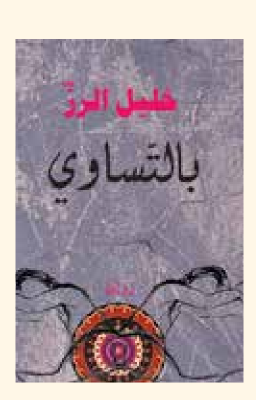
نضال الشخص-الكاتب وعقيدته لا يسريان تلقائياً على كتابته، ولا علاقة آليّة تربطهما بالأدب وبالكتابة. ذلك أن الأدب لا يمكنه أن يعالج إلا اللغة، و«اللغة ينبغي أن تُحارب داخل اللغة»، وعبرها، يُعالج الأدب ما عداها، ما دامت اللغة جهازاً «يخترق المجتمع بكامله، ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعه، وليس بالتاريخ السياسي وحده».

القارئ يكسب الرهان

عمر قدور

يقدّم الروائي خليل الرز ملمحاً متفرّداً في الرواية السورية؛ ففي روايته الجديدة «بالتساوي» (دار الآداب، بيروت) يستأنف خليل الرز تجربته، مع التخفّف إلى حَدّ كبير من السرد الإخباري المعهود. هي رواية عن صديقين، يهرب أحدهما من بيت أهله في ليلة زفافه المنتظَر، ليعيش قصة حبّ غريبة تجاه امرأة تعمل في أحد الكباريهات. لكن الرواية ليست هنا في هذه الحدوتة البسيطة. ومن المتوقّع ألّا يجد المتلقي اللاهث وراء الحدث ضالّته فيها. لنقل إنها رواية عن صديقين يعيشان حياةً ملؤها الرتابة، حياة لا يحدث فيها شيء جديد مهما كان قليل الشأن.. ذلك- بلا شكّ- يجعل الأمر أكثر صعوبة، ويدنينا من معنى كلام الكاتب في حوار سابق: «أنا في النهاية كاتبٌ غير مُسَلٍّ أبداً، ولا أصلح لقراءتي في نصف الساعة الأخيرة قبل النوم».

يشتغل (الرزّ) على مشروع لا يشهد انقطاعات فنية، بقدر ما يبني تراكماً وعمارة فنية خاصّين به. وقد يستغرب قارئ رواية «بالتساوي» ذلك المزج بين الأمكنة؛ كأن تصل شخصية في الرواية إلى «ساحة النجمة» في مدينة دمشق، ثم تنعطف يميناً إلى «شارع بارون» في مدينة حلب. وقد نقول إن مركزَيْ مدينتَيْ دمشق وحلب يتشابهان إلى حدّ يبدو المزج بينهما مشروعاً وسهلاً، مثلما قد تتشابه البرجوازية التجارية الشامية ونظيرتها الحلبية إلى حَدّ يبيح للكاتب تجهيل ملامح شخصيته «عبد الهادي». فالأخير الذي تبدأ به الرواية بوصفه ابناً لتاجر في سوق الحميدية في دمشق سرعان ما يتنقّل في ملاهي مدينة حلب ومواخيرها كأنه ابن لتاجر فيها. عبد الهادي، الهارب من زفاف تقليدي مُدَبَّر منذ كان صغيراً، بعيد أيضاً من الصورة النمطية لأبناء



الأثرياء، ربما باستثناء خصلة واحدة هي تقاعسه عن فعل أيّ شيء. حتّى في علاقته بالجنس الآخر يحطم الصورة المتوقَّعة عن الابن الثري اللاهي، إذ يكتفي بترصّد النساء وملاحقتهن من بعيد. الاشتهاء بمعناه المعروف يكاد يكون مفقوداً أيضاً، فالنساء اللواتي يتلصّص عليهن لسن صاحبات أنوثة عارمة أو ملحوظة. هنّ يبتعدن أيضاً عن الصورة النمطيّة للأنوثة، ويصعب الجزم بأنهن منكسرات أو فاقدات لها، بقدر ما يمكن الجزم بأن اشتغال الكاتب على عوالمهن الداخلية قد حطّم أنوثتهن، «بالتساوي» مع تحطيمه لعالم الذكورة المتعلّق بهن.

كان من المفترض لعبد الهادي أن يدرس الصيدلة، وأن يتزوج بديعة وفق رغبات أبيه، لكنه فشل في دراسته، ودرست بديعة الصيدلة، كأن العروس المنتظرة كانت تتقمّص ما يجب أن يكون عليه رجلها.

إذاً، لا شيء يحدث في حيوات مملّة ورتيبة، وذلك لا يمنع دواخل الشخصيات من الفعل، فشخصيات الرواية جميعاً تشترك في سيطرة الهواجس عليها، كأن الفقر الخارجي ينعكس تضخُّماً مُبالَغاً فيه في فعّاليتها الجوّانية. هي شخصيات مرتابة وشكّاكة وغير واثقة من نفسها ومن الآخرين. ولأنها كذلك، تدور في حلقة من التهويم يصعب معها الفصل بين الواقع والمتخيَّل، كما يصعب التكهُّن بردود أفعالها عندما تُختَبر في مواجهة ما. هكذا، ببساطة يمكن لسميع إعداد سيناريو لقائه بحبيبة سابقة، تواعده بعد انقطاع دام عشرين عاماً، سيتخيَّل كيف أنه سيطردها من حياته لئلا تخلخل سكينته، وتؤثر في مستقبله الوظيفي، وعلى الرغم من أنه سيلتقي امرأة فَعَلَ بها الزمن ما فَعَل خلال عشرين عاماً، وهي متزوجة فوق ذلك، إلا أنه سيبادر إلى طلب الزواج منها.

ربما يكون الكاتب قد استمدّ عنوان روايته «بالتساوي» من القسمة التي تسير بها الرواية بين الصديقين عبد الهادي، وسميع، إلا أن العنوان يصحّ أيضاً عن عوالم شخصيات الرواية، الداخلية منها والخارجية، فهناك مساواة بين ما حدث وما لم يحدث. العالم الخارجي في الرواية مبتذَلٌ بالقدر الذي نرى فيه ابتذال العوالم الداخلية للشخصيات، ليست النفوس فحسب، بل الأجساد أيضاً المترهِّلة بفعل الزمن أحياناً، وبفعل العطالة غالباً، فلا أنوثة ولا ذكورة مُغريتان فيها.

هذا النوع من الكتابة لا يحتمل الاعتباطية في اللغة، ولا يصعب على القارئ تقدير انهماك الكاتب في «تشذيب» النصّ وضبطه، لئلّا يقع في الثرثرة. وربما يكون هذا الاهتمام الزائد قد أدّى إلى تشابه في المنطوق القليل للشخصيات، أو في طريقتها في التعبير عن هواجسها. الرهان الأصل لخليل الرز هو تقديم متعة نصّيّة للقارئ، متعة مغايرة لما يعرفه، على هذا الصعيد يمكن القول إن القارئ يكسب الرهان.

طرقٌ مفتوحة أمام «الربيع»

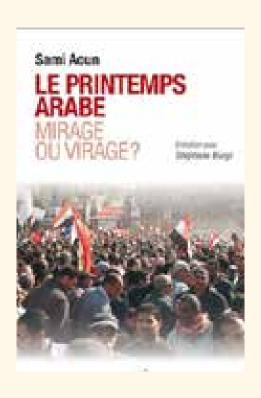
بدرالدين عرودكي

بلا مواربة، وبدءاً من العنوان يطرح سامي عون في كتابه «الربيع العربي، سراب أم منعطف؟» (منشورات ميديابول – باريس) السؤال الأساس. وهو سؤال يكاد يفرض نفسه كلّ يوم مع التحوُّلات التي نشهدها في بلدان ما سُمّيَ (الربيع العربي)، ولا سيّما على أستاذ السياسة التطبيقية في جامعة شيربروك في كندا، إذ يُطلب منه في الحلقات الجامعية أو في وسائل الإعلام المحلّيّة أن يدلي برأيه حول الحدث العربي الذي انطلق مع نهاية عام 2010 ولا يزال مستمراً حتى اليوم.

اختار عون، لكي يجيب عن السؤال، شكل الحوار. يصير السؤال أسئلة كثيرة، يطرحها زميله في الجامعة وشريكه في الكتاب، ستيفان بورجي، وتتناول مختلف جوانبه مكاناً وزماناً وثيمات. وربما كان هذا الشكل هو الأنجع حين يستهدف جمهوراً يجهل الكثير عن المنطقة العربية، أو لا يعرف عنها إلا ما تتيحه له وسائل إعلام عالمية، تعيد صياغة الحدث حسب موقعها وزاوية رؤيتها أو أدوات فهمها.

لا تقلّ الأسئلة هنا أهمّيّة عن الإجابات. لا لأنها تستعيد بصورة أو بأخرى تساؤلات الجمهور العريض من الغربيين عامّة والكنديين خصوصاً فحسب، بل لأنها تصوغ كذلك المشكلات على نحو يمكن معه للإجابات أن تفيض في الشرح الضروري. هذا فضلاً عن تقسيم للكتاب الذي يأخذ بيد القارئ للسير في طريق مليء بالألغاز، كي لا نقول بالألغام، التي تحول غالباً دون فهم مجتمعات مختلفة ثقافة وتاريخاً ومشكلات.

يفتتح الكتاب بنظرة تسترجع مجمل صورة (الربيع العربي) خلال السنوات الثلاث الماضية، كي يدخل من بعد، في القسم الأول في ما حدث ويحدث في كل من تونس، ومصر، وليبيا، وسورية، ثم



ليتناول في القسم الثاني عنصرَيْن حاسمَيْن في الربيع العربي: دور القوى الأجنبية من جهة، والإسلام من خلال موضوعات الخلافات من جهة أخرى.

لا بدّ من الإقرار في الواقع بأن ثورات الربيع العربي كانت واحدة في الشعار الذي رفعه شبابها: الحرية والكرامة، وربما هذا ما دعا المنصف المرزوقي إلى القول «إننا أمام ثورة عربية واحدة تختلف حسب البلدان في بعض التفاصيل، إلا أنها في النهاية واحدة». لقد تجلّت رؤية هذه الوحدة من الخارج في هذه التسمية الشاملة: الربيع العربي. إلا أن من الممكن رؤية عناصرها في الداخل من خلال طبيعة نُظُم الحكم التي قامت الثورة ضدّها، ولاسيما حكم العائلة في حالة تونس ومصر وسورية، أو حكم العائلة والعشيرة في ليبيا، والقوى السياسية التي برزت على الفور كي تحتلّ مقدّمة المشهد السياسي، لا سيما القوى الإسلامية التي كانت الأفضل تنظيماً وقدرةً على الحشد. لكن التفاصيل العديدة والمختلفة سرعان ما تبرز إلى العيان ما إن نبدأ في تناول جوانبها في هذا البلد أو ذاك. وهذا ما جعل صياغة الأسئلة تلحّ على هذه التفاصيل في كلّ بلد، مع إلقاء الضوء على العناصر الأساس في الاختلاف بين بلد وآخر.

كان الجيش مثلاً في تونس ضامناً لعملية الانتقال السلسة، على صعوبتها، في تونس، وكانت القوى الإسلامية الممثلة- خصوصاً- بحزب النهضة عازمةً على التكيّف مع الليبرالية والتعايش مع النزعات العلمانية والحداثية التي تجد صداها لدى النخبة التونسية، وهو الأمر الذي جعلها تتلافى أخطاء سواها في البلدان الأخرى، وتقدّم العملية الديموقراطية على سواها من الاعتبارات الأخرى. ذلك ما حمل سامي عون على أن يجيب عن السؤال حول إمكان أن تكون تونس أنموذجاً للمجتمعات العربية بالإيجاب نظراً إلى أن تجربة انتقالها الديموقراطي بليغةٌ في «بحثها عن توازن سياسي جديد وعن إجماع اجتماعي واسع» بقدر ما هي «كاشفة عن الرهانات الأيديولوجية والثقافية والجيوسياسية الكبرى التي تثقل على الربيع العربي».

أما في مصر، فقد كان الجيش منذ البداية عاملاً أساساً وحاسماً وحاضراً في مقدّمة المشهد السياسي قولاً وفعلاً، توجيهاً وحسماً. من الواضح أنه كان ضدّ عملية التوريث التي كانت تقف ضدّها قطاعات واسعة من بنى المجتمع المصري، كما أنه استوعب- كما يقول سامي عون- أسباب فقدان الثقة بحكم مبارك لدى العواصم الغربية: فشلُ مبارك في غزة وفي الحيلولة دون قيام تحالف بين سورية وإيران؛ فشله أيضاً في مواجهة صعود إيران؛ ودعمه للبشير في السودان وعدم نجاحه في فضّ الخلاف بين الشمال والجنوب، وأخيراً قيام الثورة في البلد. أدّت هذه الأخيرة إلى انتخابات حملت الإسلاميين وخصوصاً الإخوان المسلمين إلى سدّة الحكم. لكن الإسلاميين في مصر يختلفون عن نظرائهم في تونس. فقد كان وصول محمّد مرسي إلى الحكم فرصة تاريخية لهم بعد خمسة وثمانين عاماً من محاولات الوصول إلى

السلطة. غير أن سنة واحدة كانت كافية لتبديد هذه الفرصة نظراً إلى نقص تجربته الفاضح في الإدارة الحكومية من جهة، وغياب برنامج سياسي واقتصادي واضح، وتحالفات إقليمية أثارت غضب الدول الخليجية خصوصاً، هذا على الرغم من الاستراتيجية التي اتَّبعها تحديداً لاسيما في ما يسمّى سياسة التمكين أو محاولة تحييد الجيش من خلال غضّ النظر عن امتيازاته. كان عزل مرسي بمثابة موعد لعودة الجيش إلى مقدّمة المشهد ثانية. وهو مشهد لا يزال شديد الاضطراب. على أنَّ الأساس يبقى أن فرض برنامج سياسي بالقوّة بات مستحيلاً، مثلما باتت الاحتجاجات تحول دون أيّة محاولة لإعادة تأهيل السلطة السابقة، إلا أن الأبواب لاتزال في مصر مفتوحة على إمكانات شديدة الخطورة: أن تغرق مصر على غرار الجزائر في حرب استنزاف بين الجيش والإسلاميين، أو أن تقوم حرب بالوكالة بين القوى الإقليمية على أرضها. وبما أن فشل مصر يعني أيضاً، وفي الوقت نفسه- فشل العرب، فإن الربيع العربي سينقلب كابوساً حقيقياً.

وهو كابوس كاد الربيع العربي الليبي أن يصيره بالفعل من خلال انقسام ليبيا الذي كان على وشك التحقُّق بعد أن بدأت الثورة بمدينة بنغازي التي تقع على مسافة 600 كم من العاصمة طرابلس. ذلك لأن ليبيا، كما يلاحظ سامي عون، «على غرار معظم الدول العربية كيان هشّ ومصطنع»، تكوّنَ من اتحاد مناطق طرابلس غرباً وبرقة شرقاً وفزان جنوباً. وكانت الحرب الطويلة التي خاضها الثوار الليبيون وتدخُّل الناتو في حسم هذه المعركة في النهاية من ناحية، ووجود الميليشيا الإسلامية التي نشطت خلال الحرب ضدّ كتائب القذافي ولم تضع سلاحها، أو ترفض وضعه، قد زادت كلها من هشاشة الوحدة الليبية من ناحية أخرى.

ذلك لأن الفروق بين المناطق عادت للظهور على السطح مثلما ظهرت كذلك الفروق الإيديولوجية بين الإسلاميين والليبراليين وبين من يريدون الجمع بينهما. يبقى أن النواحي الإيجابية في هذا الوضع المعقّد، وجود دستور وبرلمان منتخَب، فضلاً عن وجود نخبة إسلامية ليبرالية ومتنوِّرة ضمن بيئة شعبية تراجعت فيها الأمّيّة تراجُعاً كبيراً. وجاءت استقالة رئيس المؤتمر العام احتراماً للقانون وللدستور بعد صدور قانون العزل السياسي لكل مَنْ شارك في حكومات القذافي بمثابة علامة إيجابية للمستقبل.

لكن الربيع السوري هو الاستثناء في هذا الربيع العربي. ولعلّه الاستثناء الذي يمثِّل التفصيل الأعمق ضمن هذه الثورة العربية الواحدة كما وصفها المرزوقي. وعلى رغم أن سامي عون يقدّم تحليلاً يعكس إحاطة عميقة بالوضع السوري، فإن تحليله يبقى- للأسف- دون الواقع، شأنه على كل حال شأن معظم التحليلات التي قُدّمت عن هذا النظام الاستثنائي، في تاريخ العالم العربي الحديث وربما القديم أيضاً. فبقاء النظام، رغم ثلاث سنوات مضت على ثورة الشعب السوري، سؤال ما زالت تطرحه الغالبية العظمى من المواطنين في معظم دول الغرب والأمريكتين. يقول سامي عون «بحقّ إن قدرة النظام على البقاء والاستمرار مستمدّة من الداخل ومن الخارج في آنٍ واحد».

وفي حينٍ يحدّد بدقة تأثير العوامل الخارجية في هذا المجال حين يشير إلى إيران التي تعمل على الحصول على الاعتراف بها قوة إقليمية، وإلى روسيا خصوصاً التي، على فشلها في تحقيق التسوية المنتظرة منها، استخدمت سورية لتعلن نفسها قوة عالمية ثانية لا يمكن تجاوزها بعد ما استاءات من خداع الغرب لها في موضوع ليبيا، ثم إلى تركيا التي استحالت إلى نمر من ورق بفعل عوامل عديدة داخلية وخارجية، فإنه حين يتحدّث عن الدعم الداخلي لنظام الأسد لا يفصّل هذا الدعم، مكتفياً بالإشارة إلى عامل الخوف من الإسلاميين من ناحية، وإلى ظهور الجماعات المسلّحة وصدامها مع قوات النظام من ناحية أخرى. إلا أن ظهور هذه الجماعات المسلّحة الإسلامية، التي أعلن النظام عن وجودها منذ الشهر الأول للثورة السورية، كان مخطّطاً له من قِبَل النظام بالذات، ولم تكن في النهاية سوى أداة في استراتيجية اتَّبعها منذ البداية من أجل تسويق صورته أمام الرأي العالمي كمحارب للإرهاب الإسلامي، ممعناً في إنكار وجود ثورة شعبية حقيقية تطالب بالحرية وبالكرامة. إذ سواء أكانت قد نشأت بفعل قوى أهلية أم نشأت بفعل قوى إقليمية أو حتى دولية، فقد أمكن للنظام لا أن يخترقها فحسب، بل أن يستغلّ كلّ فعل من أفعالها لصالح ما عَدَّه معركته ضدّ الإرهاب التي تقودها دول إقليمية خصوصاً. إلا أن هذه السياسة السينيكية أو الكلبية التي اتَّبعها النظام منذ اليوم الأول للثورة استطاعت أن تخدع، وربما أريد لها أن تخدع في الظاهر، دوائر القرار الغربية. ولا تزال.

يصيب سامي عون كبد الحقيقة حين يقرِّر أن المشهد السوري اليوم مأساة إنسانية لا يمكن للضمير قبولها. مأساة صارت اليوم أسيرةَ الاستراتيجية الروسية من أجل تثبيت روسيا قوةً عالمية لا يمكن تجاوزها من ناحية، وأسيرة استراتيجية أوباما في ترك أعدائه جميعاً (الأسد، وإيران، وحزب الله) يغرقون في حرب تستهلكهم جميعاً، من ناحية أخرى.

لم تتطرَّق محاور سامي عون إلى اليمن ولا إلى البحرين. يبقى مع ذلك واضحاً أن سراب الربيع العربي قد تبدَّد، لكنه لم يتكشَّف بعد عن منعطف حقيقي.

مدينة تأكل نفسها

عبد الله غنيم

تعطي الإسكندرية، كمدينة كوزموبوليتانية، امتيازاً للمتأثِّرين بها؛ إمّا بفعل المولد والنشأة أو نتيجة السكن فيها، ويسميها المنتمون إليها مدينة الربّ. مرّ بها وكتب عنها: كفافيس اليوناني، والإنجليزي لورانس داريل، والصعيدي إدوار الخراط، وآخرون. كانت المدينة شابّةً، ومثلما المدن الكبيرة تشيخ، يتغيّر وجهها ويطغى الرماد الإسمنتي على الجدران البيضاء للبنايات القديمة في أقدم مدينة مصرية.

يكتب محمود حسن عن المدينة وعن الجدّ وعن أشياء أخرى في مجموعته «بقايا حكايات لما جرى» (دار مقام للنشر، القاهرة)، عن مدينة الإسكندرية في لحظات احتضارها وفي لحظات الجدّ قبل الموت، وما بينهما من شبهٍ في المسار والنهاية.

المدينة تغوي أبناءها و كُتّابها، تفاصيل المدينة الصغيرة في كلّ مراحلها، لمّا كانت قِبلةً للفنون والتجارة قبل يوليو52، ولمّا بدأت في الانحدار بعده، وهروب مَنْ فيها من غير المصريين؛ مسلمين، ومسيحيين. فقدت المدينة انفتاحها وقبولها للعالم، وبدأت تأكل نفسها. مثلاً كتب إدوار الخراط عن مدينته في مقدّمة متتاليته القصصية/ روايته «ترابها زعفران»: «هي وَجْد، وفقدان، بالمدينة الرخامية، البيضاء -الزرقاء، التي ينسجها القلب باستمرار، ويطفو دائماً على وجهها المُزبِد المضيء. إسكندرية، يا إسكندرية، أنتِ لستِ، فقط، لؤلؤة العمر الصلبة في محارتها غير المفضوضة.».

يرصد محمود حسن تداعي مدينة الرجل العجوز، بربطٍ واضحٍ بين المدينة والجدّ. الجَدّ مات محترقاً، والمدينة -مدينة الملائكة- تتهدَّم علاماتها المعمارية لتصعد مكانها أبراج إسمنتية.

يكتب محمود: «حين كانت الجريمة الأولى على سطح الأرض أراد الربّ أن يُخفِّف عن آدم وأبناء هابيل وطأة الدمّ الأوّل الذي سال، فهداهم أخيراً إلى الإسكندرية». يأخذ بيدك لتتمشّى مع أبناء هابيل المسالمين في شوارع المدينة، ويذكّرك بوصية الربّ للمسالمين ساكني المدينة وأصحابها من أبناء هابيل: «أن عيشوا فيها في ظلّ الحبّ، وألا تكسروا قلوب المحبّين إذا أحبّوا». كما يذكّرك بأنّ الربّ حرّم المدينة على أبناء قابيل الدمويين، وكتب ألا يقربوها بمسافة ألفِ ألف ميل. ولأن أهل المدينة كسروا قلب المُحبّ، غضب الربّ، وسمح لأبناء قابيل بدخول المدينة. فكانت بداية سرطان المدينة الذي يأكل كلّ تفاصيلها: الترام، وبيوت الملائكة التي تهوي، لتصعد مكانها بنايات أبناء قابيل الشاهقة.



تتهاوى سعادة المدينة مع كل التحوُّلات الديموغرافية والبنائية فيها؛ صعود أبناء الانفتاح ورأس المال، وهبوط جماليات المدينة، وبنائها وتفاصيلها الصغيرة الحالمة. رأس المال لا يعرف الحلم، رأس المال لا يعرف الحُبّ، مثله مثل أبناء قابيل الذين تكلّم محمود حسن عنهم.

تساقطت المدينة العجوز كما تساقط الجَدّ العجوز. الجّد الذي انكسر ولازم الفراش. وبعصبية العجائز والمرضى، كانت الدنيا ثقيلةً على روحه. الجدّ الذي سعى في البلاد، وماتت زوجته، وانكسر، وأُقعد في الفراش يدخِّن، ويبصق، ويصرخ في المحيطين به، وينادي الزوجة المتوفّاة، ليموت محترقاً في النهاية.

هنا، الجَدّ وهذه المدينة متشابهان؛ الشباب والسعي في الأرض، ثم الوهن والفقد. أبناء يهربون، ويخلّفون شعوراً بمرارة الفَقْد، ثم النهاية بالموت؛ إمّا احتراقاً وكلّ إمارات الخوف والتمسّك بحياةٍ رُفضت من قبل، أو الموت بالهدم والحرق والتغييرات المنطقية في الزمان الأسود.

تبدو ملامح الزمان الأسود واضحةً في فصول المجموعة، فقد كتب حسن عن الناس. والناس هنا؛ شيخٌ ضرير يستجدي لمسة فتاة لعبور الطريق، وعسكري أمن مركزي ينفِّذ أوامر قائده بالقتل من دون تفكير بمخالفة الأمر: اقتل أو تُقتَل. سوادُ الزمان في وحدة الشخوص، وفي برودة العلاقة بين صديقين سافر أحدهما، وفي روح المدينة المتآكلة، وتهاوي الانتماء. انتماء المريض الذي استفاق ليسأل هل فاز الاتحاد؟ قبل السؤال عن فخذه المكسور.

يكتب حسن عن انتماءاته، عن الجَدّ والصديق والحي والمدينة، وعن فقْدها كلّها: الجدّ الذي انكسر ومات، الصديق الذي هرب من جحيم المدينة وعاد إليها شخصاً آخر، وعن مدينة الملائكة التي سكنها أبناء القاتل قابيل، وأكثروا فيها الفساد. سلسلة طويلة من الفقد وتوينه، ومن توين المدينة التي كانت جنّةً لكفافيس وللخراط، وصارت جحيماً للكاتب ولجيل الألفية الجديدة. هكذا يمرّ الزمان الأسود على تفاصيل الحياة؛ الحبيبة والصديق والجدّ والمدينة. كلّها تنتهي، ولا مذاق لحلو سكّري. قلتُ لنفسي بعد القراءة: اللهمّ لا تجعلنا من شهود سقوط المدن في الزمان الأسود، اللهمّ نجِّنا من الذكرى.

أرهف من بتلة وردة

محمّد الغزّي

يلفت الكتاب الشعري الجديد للشاعر التونسي فتحي النصري «منمنمات يليها أخبار الريح» (الدار التونسية للكتاب) الانتباه لأسباب ثلاثة:

- أوّل هذه الأسباب، تَعَمُّده المزج بين الإبداع والتأمّل في الإبداع في الوقت ذاته، حيث أدرج الشاعر بعض «عتبات» تتصدّر القصائد، لتسلّط الضوء على ما استسرّ من تجربته، أو لتضيء ما استخفى من دلالات نصوصه، وربّما ألمّت ببعض الأسئلة الشعريّة تريد إثارتها من جديد.) وهذا أمر لم نعهده في الكتب الشعريّة الحديثة التي تقتصر -في الأغلب الأعم- على الشعر فلا تعمد إلى مزجه بأنواع أدبية أخرى.

- ثاني هذه الأسباب إقامه على المزج بين جنسين أدبيَّيْن مختلفين هما: الشعر، والسرد حيث أدرج في «أخبار مدرج الريح» بعض النصوص التي اقتطفها من كتاب الأغاني، تروي سيرة رجل سمِّي (مدرج الريح) عشق جارية من بنات الجن، وتغزّل بها في قصائده.. بل إنّ ديوان «أخبار مدرج الريح» قد قام على حكاية متخيَّلة أوردها الشاعر في المقدّمة لإضفاء بُعْد درامي على هذه «السيرة الشعريّة».

- ثالث هذه الأسباب تَقَصُّده المزج بين أزمنة شعرية وإيقاعيّة مختلفة (قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة) فجعل هذه الأزمنة تتجاور بعد تنافرٍ، وتتقارب بعد تدافع.

هذه النصوص -على اختلافها وتباين أجناسها-، ينتظمها خيط جامع هو مساءلة القصيدة الحديثة ومساءلة منجزاتها الفنية والدلالية. فلا شيء قد استقرّ أو استتبّ، وكلّ



شيء يحتمل المراجعة وإعادة النظر. يقوم الكتاب على جملة من الأسئلة منها سؤال الشكل، وسؤال الإيقاع، وسؤال المعنى.

من أخصّ خصائص قصيدة فتحي النصري جنوحها إلى لغة خفيضة الصوت، هامسة تكاد تقترب من الصمت. فالشاعر يخاف من النبرة عاليةً، يتجنّبها، يريد للقصيدة أن تقول ما تريد بنبرة خافتة، حييّة، فيها الكثير من الوجل والتواضع. ولعلّ الشاعر قد تعلّم من الشعر الملتزم الذي اختبره في الثمانينيات أنّ الشعر نقيض الخطابة، وأنّ قوانينه تختلف عن قوانينها، وكذا مقاصده عن مقاصدها. الشعر خطابٌ رهيفٌ، أرهف من بتلة وردة، وأخفّ من ريشة طائر كما يقول أحد الشعراء. وقوّة الشعر إنّما تكمن في هذه الرهافة، في هذه الخفّة: «لي بيتٌ غير هذا البيت /ألفيه إذا جنّ الظلامُ /هو بيتٌ آخر غير الذي ألفته / لا يتبدّى ليَ إلاّ في المنام / غير أنّي إذ أوافيه / وأمضي في نواحيه / أرى مأوى أليفا / وأراني فيه مثل الماء /إذ ينساب في الماء خفيفا / هو بيتٌ آخر / غيرِ الذي أعرفه / بعضه ضوء / وظلّ بعضه / لكنه دانٍ حميم / كلما طوّفت فيه / خِلتني مغتربا / آبَ إلى الحيّ القديم».

استأنس الشاعر بلغة قريبة، مألوفة تقوم على الإيقاع مقوّماً من مقوّمات غنائيّتها. والإيقاع ههنا، لا تؤسِّسه المصادر التقليدية، كتناوب القوافي والالتزام بالتفعيلة فحسب، بل تؤسّسه أيضاً مصادر ألطف مثل الجناس والترديد بأنواعه الثلاثة: الصوتي، واللفظي، والتركيبي. فالشعر هنا، دلالة «موقّعة» أو «إيقاع دالّ»، فيه من الغنائيّة شجنها، ومن الدراميّة تعدُّد أصواتها. يصوّر الشاعر ويسرد في آن معاً، جامعاً بين كينونة الشعر وصيرورة القصّ. وهو بذلك يخوض غمار تجربة شعريّة معقّدة لأنّها تجمع بين طريقتين في الأداء مختلفتين.

لكنّ الأهمّ أنّ هذه المجموعة ليست إلاّ نشيداً طويلاً يزجيه الشاعر للحياة. وليست إلاّ قصيدة واحدة يحتفي من خلالها بالشعر، يعيد صياغة الوجود على غير مثال سابق.

فتحي النصري ينتمي إلى سلالة الشعراء الذين آمنوا بالشعر طريقة حياة وشكل وجود. فعالم النصّ لديه غير منفصل عن نصّ العالم ؛ فهما متداخلان تداخُل التعمية والتسوية والتشابك.

إنّ الشعر سليل الحياة، هذا ما تقوله قصائد فتحي النصري بطرائق شتى، وكون الشعر سليل الحياة فهذا يعني أنّ الشعر يساهم في تحريرهذه الحياة، في نقل العالم من مجال الضرورة إلى مجال الحريّة.

سيرة الأب .. تُمَوِّل ذاكرة الابن

لينا هويان الحسن

تتضافر عدّة أسباب أدبية وجمالية وفنية لتكوّن وتكمل ميزة المتعة التي تقدمها لنا قراءة رواية «غرفة أبي» للكاتب المعروف عبده وازن، (دار ضفاف، بيروت) حيث يُتاح لنا التغلغل في جوهر علاقة إشكالية وملتبسة، طرحها الأدب في وقت مبكّر من تاريخه من خلال المسرحية الشهيرة التي كتبها سوفوكليس عن أوديب. لكن وازن هنا، هو الابن المتحرّر من عبء النظرة المكرّسة لعلاقة الابن بأبيه. محوّلاً- ببراعة- تلك العلاقة إلى رؤية فنية خالصة.

بلغةٍ روائيةٍ مُشِعّة تمتلك طاقةً إيحائيةً عالية ترصّع النسيج اللغوي، يسرد الابن ماضي العائلة. إنه الذي يتنصّت، ويسترق السمع لكلّ الأصوات المحتملة في تلك الغرفة التي كانت لأبيه المتوفّى عن عمر مبكّر. ونكاد نعرف شكله وملامحه من خلال شتّى الاستحضارات المسترسلة والمتسلسلة التي يعتمدها وازن في محاولته الجادّة للتصالح مع الألم الذي خلّفه الموت المبكّر. كأن يرفض ذلك الغياب ويحتجّ عليه، على أمل انتشال الصور المبهمة التي تميّز عالم الطفولة، ورسم صورة الأب بأكبر قدر ممكن من الوضوح.

يعتمد وزان على استدراج الجمادات بغاية التكلّم أو التنكّر، استنطاق تلك الأشياء التي لاترحل برحيل أصحابها، أشياء تظل مفتوحة العينين، تنتظرنا أن نراها. ويتمسّك الابن بتلك التَركة المتواضعة من الأشياء لتمويل ذاكرته المتعلّقة بأبيه. فيتحوّل الماضي بأسره إلى مجال للغوص، لعلّه يخفّف من وطأة الزمن الماضي من خلال الدلالات التي يتوخّاها من الأشياء: «كم تمنّيتُ- يا أبي- أننا لم نفقد ساعة يدك. لا أعلم كيف ضاعت. حتّى أمي لا تعلم مَن أخذها. كنت لأضبط وقتي على وقع عقارب ساعتك».



ضجيج الذكريات يصبح مسموعاً، يسمعه القارئ مثلما يسمعه الابن الذي ينقّب في العلب والخزائن والصناديق بحثاً عن ملامح أبيه. فالخزائن برفوفها، والمكاتب بأدراجها، والصناديق بقواعدها المزيّنة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية، ومن دونها تفقد الحياة نماذج الألفة. تحديداً تلك الألفة التي تحدّث عنها الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار: «في الخزانة توجد نقطة النظام المركزية التي تحمي البيت بكامله من الفوضى التي لا ضابط لها».

تنحاز الرواية إلى جماليات المكان من خلال محاولة الابن الحثيثة لرسم صورة أبيه عبر: شارع الجميزة، قهوة القزاز، درج جعارة، ترامواي بيروت. في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين إن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض النوبان، إن المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثّفاً، كأن كلّ الأمكنة تقول لنا: إننا بمُجَرَّد أن نغادر منظومتَي المكان والزمان نصبح أمواتاً، أو نصبح في عالم الآخر حيث الحقائق تختلف. فالأمكنة التي يتحرّاها الابن في الصور الفوتوغرافية القليلة المتبقّية لأبيه هي أماكن يتلقفها ليحوم حولها، يستلهمها بكل ما تضمّه من تفاصيل وملامح وروائح وزوايا كي تضخّ الذاكرة وتنعش صور الأب في مخيّلة الابن وذاكرته، فيتحقّق شكلٌ دقيقٌ من أشكال الحضور عبر إحياء الجزء الخاوي من طفولته، مثل المكان الذي يجلس فيه الأب ليستمع إلى الراديو.

تقدّم البنية السردية للرواية «المعرفة» على مدار السرد، فالابن يستعرض سيرة الآباء عبر التاريخ، والدين، والأدب من خلال محاولته تقوية علاقته بأبيه، وتوضيح صورته عبر مخاطبته، ليتّضح أفق الرواية في تلك اللحظة التي يتماهى فيها الابن مع هاملت. فظلام العلاقة والتباسها يتبدّدان تماماً عبر استحضاره: «هاملت الذي يسائل أباه، هو المتكلّم وهو المخاطب. هاملت وحده قَلَبَ المعادلة، وانتقم لأبيه، قتل قاتل أبيه، قتل عمّه انتقاماً للأب وانتقاماً من الأم التي لم تكن بريئة من قتل زوجها». ورغم براءة علاقته بأبيه، لا يتردّد الابن في السير في دهاليز الدماء والأحلام المنكسرة والآمال المتلاشية. كلّ آلامه المُختَزَنة منذ الصغر ووجدانه الممزَّق بسبب غياب الأب يرمّمها عبر امتلاك رؤية فلسفية خاصة تمليها عليه ثقافته، فينفتح النص على أزمنة متعدِّدة منها: زمن الحرب الأهلية في لبنان، زمن المغادرة إلى باريس ليدرس، لكنه يقع في مأزق علاقته بالمكان فهو لم يحبها: «سحقتني باريس برهبتها، كما بجمالها، بقسوتها كما بسحرها».

رواية تمنحنا كلّ المناقات الشاعرية والجمالية التي يمكن أن تتضمّنها علاقة ابن بأبيه. تتمسّك بصورة الأب البعيدة، وتهيم وراء آثاره، فكل شيء لَمَسَه الأب يتحوّل إلى أيقونة ملهمة وخرافية، إنه الابن ذاته يقول: «حياة بلا خرافات ولا أساطير هي حياة محكومة بالبرد، يخترع البشر خرافات، ثم يصدّقونها».

استقرار الغضب وعاديّة المبالغة

هلال شومان

لم أستطع خلال قراءتي لرواية «نساء الكرنتينا» لنائل الطوخي، (دار ميريت للنشر، القاهرة) إلا أن أستحضر حلقات الرسوم المتحركة اليابانية التي أدمنتُ على مشاهدتها في صغري. في تلك المسلسلات، ما إن تغضب الشخصيات حتى تجحظ أعينها، وتتّسع أفواهها، وتتّضح الثنيات على وجناتها، فتصير كلّها متشابهة. إنها لحظة الغضب، لحظة انعدام السيطرة التي تجعل من كلّ هذه الشخصيات المرسومة شخصية واحدة.

الغضب الواحد مشترك بين أجيال رواية «نساء الكرنتينا». هي تغريبة عن الإسكندرية داخل الإسكندرية، تحاول الاستحواذ على ماضٍ متخيَّل، وعملقة حاضر ومستقبل تافهين لا يقبلان العملقة. الغضب الواحد في «نساء الكرنتينا» يولد انتقاماً واحداً، يتكرّر ويُستعاد ويُثقَل بالحكايات الماضية من عائلة إلى عائلة، ومن شخصية إلى شخصية، ومن جيل إلى جيل، بفروق طفيفة. هو انتقام يخرج من دائرة الشخصيات ليصل دائرة الكاتب والرواية أنفسهما، حتى خلتُ وأنا أقرأ أنّ الأسئلة الأساسية التي كانت تحكم الطوخي خلال كتابته كانت من نوع: كيف تكتب رواية بنسق المسوَّدات الفيلمية والمسلسلاتية حول الغضب والانتقام؟ كيف تهزأ من كل شيء؟ كيف تهشّم ثوابت ثقافية؟ كيف تسخر من أساليب كتابية، فتُعمل في الكتابة الخبرية في مرات، وتوقف كل شيء فجأة، لتبدأ فصلاً تعليمياً وتقريعياً للقارئ والشخصيات، مستدعياً أسلوب التعليق الصوتي في بعض أفلام «spoof» السينمائية، أو تستعيد- هازئاً- كلام أغنيات أو أمثالاً أو كتباً في غير موضعها؟ كيف تجمع بين أسامة أنور عكاشة وتوفيق الحكيم وفيروز وعبد الحليم وبيرم التونسي ومحمد عبد الوهاب ويوسف السباعي والثورة المصرية الأخيرة في آن واحد؟ كيف تكتب عن المستقبل باستلهامات ماضية؟ كيف تجمع بين البشر والكلاب والصراصير والذباب والبراغيث والسلاح الآلي والنار؟

الطوخي الذي يذكر في روايته تجارب فنية وأدبية سابقة من مثل شخصيتَيْ إنجي وعلي الشهيرتين في رواية وفيلم «ردّ قلبي»، أو شخصية فضّة المعداوي في مسلسل «الراية البيضا»، أو شخصيتَيْ ريّا وسكينة المتخيَّلتين من المسرحية الشهيرة بالعنوان نفسه، لا يتّكئ على مثل هذه التجارب فحسب. لا يحتمي بها، بل يسخر منها ويعيد إدراجها في صلب روايته، فيمزج الخيال الروائي بخيالات فنّية سابقة، ليرث خيالٌ أوّلُ خيالاً سابقاً، ويعيد تركيبه كواقع ماضٍ ضمن منتَج خيالي جديد. اللعبة لذيذة، يتعفّف عنها كثيرون بداعي استقلال الخيالات، وعدم ذكر إنتاجات كُتّاب آخرين، لكنّ الطوخي لا يأبه. وعدم اهتمامه هنا مستمَدّ من هويّة الرواية التي كتبها، والتي تتتابع صفحاتها الـ 364 بلا سبب مستدعية السؤال اللبناني الأشهر: «إلى أين؟». فمع قراءتي لكل فصل وكل جزء كنت أسأل: إلى أين؟ من هنا؟ مات الجيل الأول. حسناً. ظهر



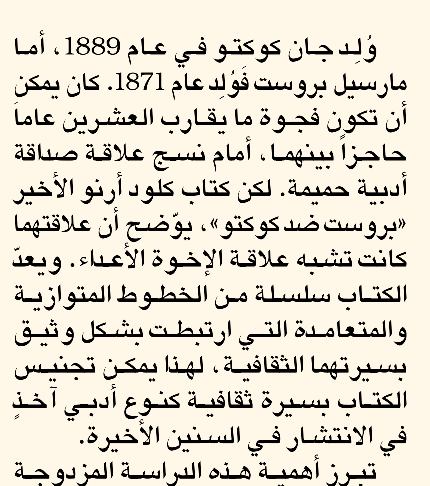
جيل ثانٍ. جميل. وصل الجيل الثالث الذي كلّه- بقصد- نسوة، في الجزء الأخير «تمكين المرأة - قصة سبع نساء يحكمن العالم»، ثمّ ماذا؟

على أن الانغماس في القراءة ومتابعة تتالي المؤامرات والمعارك والدماء سرعان ما يقفز عن سؤال «إلى أين؟» هنا، بل إنّ قرار الإقفال التعسُّفي للرواية في صفحتها الأخيرة يطرح السؤال المعاكس: لماذا انتهت هنا؟

في حديث لموقع «المدن»، بعد صدور روايته، يطبِّع الطوخي كل هذه الأسئلة. يصل بها إلى شارع مقفل بإحالة فعلته الروائية على ذريعة «العادية». «لما كانت الموضة الرواية القصيرة كتبت روايات قصيرة، ودِلْوَقتي الموضة الرواية الكبيرة فكتبت رواية كبيرة.. عادي يعني»، يقول. يشرح الطوخي كل الإطالة والتعسُّف والغضب والكاريكاتور والهزء والأسلوب الخبري والانتقامات التعليقية، بقوله: «عادي يعني»، حتى يكاد يصبح تطبيع الفعلة جزءاً من مبالغات الشخصيات في الرواية نفسها. فلا نعود نعرف فعلاً إن كانت إجابة الطوخي، تأتي من داخل الرواية أو من خارجها. ولا نعرف إن كان الطوخي قهقه وهو يقولها، أم قالها بمنتهى الجدّيّة، وربما ليس من فرق، فرواية من نوع «نساء الكرنتينا» تحاول أن تردم الطرق بين الخيال الحالي والواقع الحالي، والخيال السابق والخيال الحالي، والعبث الممكن حدوثه مستقبلاً، وهذا الذي يحدث الآن، وذاك العبث الخيالي الذي تحتويه المبالغات القصصية. وتباعاً، في لحظة إجابته، لا يقدِّم الطوخي نفسه منظِّراً عن منتَج أنهى صياغته، بل يترك نفسه له. يصبح جزءاً منه، ولا يموت كمؤلِّف للحظة ساخرة أخيرة فقط.

بروست ضدّ كوكتو

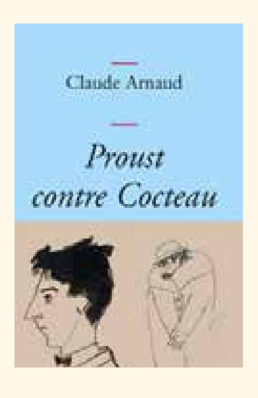
سعيد بوكرّامي



وُلِد جان كوكتو في عام 1889، أما مارسيل بروست فوُلِد عام 1871. كان يمكن أن تكون فجوة ما يقارب العشرين عاماً حاجزاً بينهما، أمام نسج علاقة صداقة أدبية حميمة. لكن كتاب كلود أرنو الأخير «بروست ضد كوكتو»، يوّضح أن علاقتهما كانت تشبه علاقة الإخوة الأعداء. ويعدّ الكتاب سلسلة من الخطوط المتوازية والمتعامدة التي ارتبطت بشكل وثيق بسيرتهما الثقافية، لهذا يمكن تجنيس الكتاب بسيرة ثقافية كنوع أدبي آخذٍ في الانتشار في السنين الأخيرة.

تبرز أهمية هذه الدراسة المزدوجة في أنها أتاحت الفرصة لتوضيح سيرة شخصين وعالَمين أدبيَّيْن، كما تضيء جانباً مبهماً عن بروست الذي يبدو أنه أكثر كرهاً لمخالطة الناس، وأكثر عزلة، لكنه مع ذلك يحاول أن يتعايش مع الآخرين عامّة ومع الأدباء خاصّة، ويبدو أحياناً أكثر حضوراً من كوكتو نفسه.

ينتمي كلّ من بروست وكوكتو لأسرتين بورجوازيتين مثقّفتين، كما يرتبطان بعلاقة مميّزة مع والدتيهما: جين بروست، وأوجيني كوكتو. ويبيّن المؤلّف أنهما تشتركان معاً بمواصفات محدّدة، لكنهما تختلفان -مع ذلك- في نمط التفكير ومقاربتهما للعالم. فالأولى أكثر واقعية من الثانية. فقد كان بروست يستخدم حساسيته المفرطة، أما كوكتو فكان يستخدم الخيال. بروست يختار استكشاف أعماق الروح الانسانية، بينما يفضّل كوكتو العوالم الخيالية المجنّحة والغريبة. يكتب بروست ببطء، فيهرب إلى الذاكرة والأعماق الإنسانية مشيّداً بصبر أسس معماره الرفيع، أمّا كوكتو فيستعجل -تحت ضغط الحضور المستمرّ بين الأوساط الإبداعية- إنجاز متاهاته الخيالية.



يمكن القول إن كوكتو كان انعكاساً أدبياً لبروست قبل عشرين سنة. فقد كان حينذاك قد أصبح معترَفاً به كاتباً، في حين كان بروست كاتباً معروفاً بكتابته السردية والنقدية، لكنه لم يحقّق بعد الشهرة التي ستلي نشره للجزء الأول من «البحث عن الزمن الضائع». كانت الأمور تسير في اتجاه بروز كوكتو ككاتب لامع ومعاصر، بينما ظهر بروست، ككاتبٍ متخلّف عن هذا السباق المحموم.

ومن هنا سيلاحظ أرنو أن صداقتهما كان يمكن أن تكون أكثر حميمة، لولا سقوطهما ضحية افتتانهما بتنافس مزيف. ففي البداية بدأ الأكبر يغار من الأصغر: «يشعر أن جموحه وذكاءه يفوقا التحمُّل». تلك الغيرة التي تأكل القلب لم تكن سوى طاقة لكتابة نصوص قصيرة -بطبيعة الحال- رائعة، وستنهل الأكبر الحريص على الاستمرار في كتابة «البحث عن الزمن الضائع»، وبحضور كوكتو نفسه الذي صرَّحَ في أكثر من مرّة أنه كان شاهداً على ولادة الكتاب الشهير، بل أكثر من ذلك، فقد استمع إلى بروست وهو يقرأ مقاطع منه، وساند بداياته الشاقّة سنة 1913، التي وجدها كوكتو مسلّيةً، وهو ما أفزع بروست وأربكه. كان الاختلاف في الأسلوب وطريقة عيش الحياة والأدب يمثّلان حاجزاً أمام كوكتو، ليلج إلى المتاهة الهائلة والمعقّدة لبروست. والشيء نفسه منع هذا الأخير من فهم الأعمال السريعة والمتوتّرة المعاصرة لكوكتو.

يبين الكاتب -فيما بعد- أن دعم كوكتو كان ملغوماً، إذ سيدرك -تدريجياً- أن مارسيل الصغير بدأ يتجاوزه، وسيحسّ بالانزعاج. في العمق، راهن بروست بتواضع وصبرٍ منذ البداية على كتابه الشهير. انطلقَ في البداية بأسلوب توليفي ونصوص خفيفة، ليأخذ وقته الكافي لإنضاج تجربته الإبداعية المنبثقة أساساً من سيرته الذاتية، مستفيداً من تقليد أساتذته الأدبيين. أمّا كوكتو فقد كان على علم بمآسي الأدباء الذين كتبوا، بشكل مبكّر، نصوصاً ناضجة، وماعادوا قادرين على مواصلة مشوار النبوغ: فاجعة موسيه -مثلاً- الذي كتب ديوان شعر رائع في الثامنة عشرة من العمر، وانصرف ليختبئ وراء ستار تجربة مسرحية غير ناجحة، أو الشقاء الذي تفاداه رامبو تاركاً كتابة الشعر وراء ظهره. فقد كان كاتب «صعوبة الوجود» واعياً بسوء التفاهم الذي تحدثه علاقته بمعاصريه.

يسوق أرنو مقطعاً من كتاب كوكتو «بوتوماك» الذي يلخّص مأساة كوكتو وأصالته الفريدة في آن معاً: «حدث ذات يوم أن رجلاً كان يملك حرباء، فأراد أن يدفئه، وضعه داخل منديل أسكتلندي، فمات الحيوان من شدّة التعب». هنا هو كوكتو المفرد بصيغة الجمع. أراد أن يتعدّد ويتفرّد.

ورغم أن عنوان الكتاب «بروست ضدّ كوكتو»، فقد كتبه كلود أرنو من أجل كوكتو، لأنه يدافع بحماسة عنه، ويمكن اعتباره تتمّة لسيرته الذاتية، التي كتبها أرنو، ونُشِرت في عام 2003، حيث حاول فيها إعادة الاعتبار لكوكتو.

ما الحُبّ إلّا ...

إيلي عبدو

لا ينتبه الروائي اللبناني حسن داوود إلى التفاصيل العابرة ليجعل منها خلفية لنصّه السردي فقط. وظيفة الانتباه في روايته الأخيرة «نَقِّل فؤادك» الصادرة ضمن عدد مجلة «البوابة التاسعة» (بيروت)، تتعدّى هذا الغرض، لتحفر داخل المرويّات السريعة التي تحصل يومياً، وتنبش أحشاءها. ما نظنه حواراً عادياً بين رجل وامرأة يمكن تحويله إلى موقعة سردية سلسة، يستنجد الكاتب بانفعالاته وذاكراته وأحاسيسه، ليفتحها على وجوه متفاوتة من التأويل والتأويل المضاد. الأمر الذي يثبّت التفاصيل، ويحوّلها إلى حدثٍ معقّد يُصنَع على نار هادئة، وتتشكّل عناصره الدقيقة تبعاً لأمزجة الشخصيات الروائية وطباعها المائلة إلى التبدُّل.

الكاتب يفهم لعبة الكتابة باعتبارها نحتاً نفسياً شديد الدقّة، تستدعي التوقُّف عند كل التفاتة وحركة يد وملمح وجه، السرد عنده يستقرّ بين العابر والعادي ليشرح أسبابه، ويستطلع الانفعالات التي تصنعه. هي كتابة تنهب بالضدّ من الملاحم الكبرى والمصائر التراجيدية التي تضمر سياقات كُلّيّة ترمز إلى قضايا أو أيديولوجيات نازعَيْها البارزَيْن: الهزيمة، والانتصار.

قد يكون تحويل التفصيل العابر إلى فضاءٍ روائي دقيق يمايز بين اللحظة والأخرى، بين الشعور ونقيضه، سمةَ بارزة في جميع روايات الكاتب. لكن هذه السمة تبدو ذات نتيجة مضاعفة في روايته هذه، فحكاية قاسم بطل الرواية مع الوسط التجاري لبيروت الذي انتقل للعمل فيه، تستلزم التوقُّف عند كلّ سلوك وإحساس وحالة. التمهُّل في وصف ذلك يساعد الكاتب على رصد الانفعالات الداخلية للشخصيات، خصوصاً قاسم.

هو رصدٌ ينجو من المونولوجية الابتنالية التي يكثر استخدامها في المدوّنة السردية الحديثة. إذ يتعاطى حسن داوود مع دواخل شخصياته ومشاعرهم وخساراتهم انطلاقاً من تجارب العيش التي غالباً ما يحيلها إلى تفاصيل تستنطق الدواخل وتعرّي أسئلتها. يتجوّل قاسم، وهو كاتب، على ما تفصح وظيفته الرامية إلى تأسيس إحدى المجلّات الثقافية بين واجهات المحلّات الفاخرة، ويتنقل عبر الأدراج الكهربائية بين مطرح وآخر، محاولاً فهم هذا العالم الجاف الخالي تماماً من أيّة حركة تعكّر صفوه المضجر.



يتوازى هذا المسار الروائي مع مسارٍ ثانٍ يتمثّل ببحث قاسم عن حبيبته القديمةً دلال التي انشغل بعشقها في سنوات الصبا من دون أن يصارحها بذلك. الفتاة التي اختفت من حياة قاسم وهي في السنة السادسة عشرة من عمرها، تصبح هاجسه الأبرز حين يصل إلى مشارف الخمسين، يريد أن يراها، ويمسّد أصابعها الرقيقة. تبدو العلاقة بين عمل قاسم في الوسط التجاري لبيروت وبين بحثه عن حبيبته القديمة علاقة متداخلة، فهو يهرب من الجفاف الشعوري الذي يسيطر على الحاضر المتمثّل في مكان العمل، نحو عاطفية الماضي الحاضرة بشخص الحبيبة دلال. لكن هذه الأخيرة بقيت عبارة عن وهم يفشل قاسم بتتبُّع أي خيط يدلّه على حياتها الجديدة. كان يعلم أن ما يضمره من استعادة لتلك الفتاة مستحيل البلوغ، فحوَّلَها إلى صورة نضرة من دون شوائب، ليشهرها حين يشعر بتهديد الحاضر له.

غير أن قاسم لم يكتفِ بصورة دلال الماضية لمواجهة راهنه القاسي، لقد استنجد بالراهن نفسه ليُخرج منه ما يعينه على احتماله. خلال مراقبته للوسط التجاري، يلاحظ وجود ثلاث عاملات أجنبيات يعملن في أحد المحلّات. انجذابه لهن سيتجاوز الإعجاب ليتبدّى في محاولة التقرُّب منهن عبر دعوتهن إلى تناول (الكرواسان) معه. يبدّل قاسم طريقه، ويتعرّج في مساره اليومي ليرى العاملات الثلاث، ويراقب حركاتهن الرقيقة.

وعلى الأرجح فإن علاقة قاسم بهؤلاء العاملات ليست سوى مسارٍ ثالث يضيفه داوود إلى روايته، مُدعّماً موقع بطله في مواجهة العالم الجديد الذي يجد صعوبةً في التأقلم معه. هذا المسار لا يقلّ وهماً عن المسار السابق المتمثّل بالعلاقة المطلوب استئنافها مع دلال. بدا الوهم المُستعاد من الذاكرة غير قادر على مواجهة قسوة الراهن، فعمد قاسم إلى ابتكار وهم آخر من صميم هذا الراهن.

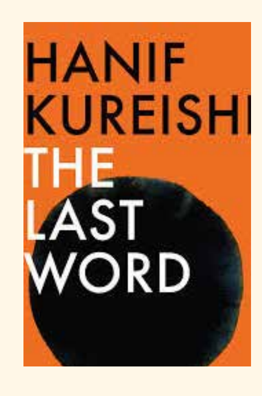
كان يمكن لرواية حسن داوود أن تنزلق إلى ثنائية الماضي والحاضر على ما تظهر نوازع الشخصيات، لا سيَّما قاسم. لكن الكاتب المولَع بأرجَحة شخصياته وعدم حسم اتّجاهاتها النفسية لم يسمح بذلك، متوقّفاً عند كل تفصيل جاعلاً منه ثنائية خاصة تنفتح على ثنائيات أخرى. هذه الآلية التوليدية التي تتوسَّل التفاصيل والمواقف العابرة دعامة لها، تُخرج رواية داوود عن أيّة مقولة حاسمة، وتضعها أمام احتمالات رجل يحنّ إلى ذاكرته العاطفية كلّما عاجَلَه الحاضر بتجربة قاسية.

مدوَّنات حنيف قرشي المتبدِّلة*

بين جيفري

ثمّة أمرٌ مطروح للنقاش: حنيف قرشي هو الكاتب الإنجليزي الأكثر إيحاءً خلال السنوات الخمس والعشرين الأخيرة. روايته الأولى والأكثر شهرة «بوذا الضواحي»، (1990)، هي أيضاً- من وجهة نظر محايدة- أفضل أعماله. راويها، كريم أمير، فتى يافع، نصف هندي نشأ في ضواحي لندن الجنوبية في السبعينات (رجل إنجليزي وُلِد وتوالَدَ، تقريباً) برغبة مُلِحّة في الانتقال إلى المدينة. في بداية القصّة، وقع والده، هارون، سليل عائلة هندية ثريّة، في شراك عمل مأجور على نحو سيّئ في الخدمة المدنية، أعَاد اختراع نفسه فجأةً كمعلّم للفلسفة الشرقية، سرعان ما بدأ فيماً بعد علاقة غرامية. حطّم السقوطُ العائلة، ووضع (كريم) على رصيف لندن. هناك في الخلفية مصائب أنور، الذي سافر إلى إنجلترا مع هارون عام 1950 وهو الآن يدير محلّ بقالة. أصبحت ابنته جميلة ناشطة ونسوية راديكالية، لكن هذا لا يمنع أنور الخَرِف عادةً من إجبارها على زواج مُدَبَّر برفض تناول الطعام حتى توافقَ.

تنجح «بوذا الضواحي»، فضلاً عن كونها ساخرة ومضحكة للغاية، في أن تكون ذلك الشيء النادر بغرابة: رواية لندن الجيدة حقيقة. العاصمة هي الشخصية المتكرّرة العظيمة في كتابات قرشي، والجانب الضخم لتخيُّلات أبطاله، لذا فهم يميلون إلى التفكير، بحَلّ لمعوقاتهم. ومثلها مثل العمل الآخر الذي صنع شهرة قرشي،نصّه السينمائي لستيفن فريرز «غسالتي الجميلة»، 1985 لا تتجاهل «بوذا الضواحي» التفرقة العنصرية أو صعوبات إيجاد مكان في بلد غير مضياف، لكنها تبقى قصّة مبهجة بشكل أساسي. تهتمّ الحكايتان



بدرجة أقلّ بقلق عدم الانتماء من متعة ألا تكون مضطرّاً للالتصاق بأيّ مكان. صورتاهما عن شابين مشبعين بحسّ التغيير والتعدُّدية الثقافية. وصف قرشي عمله المبكّر بأنه «واقعية إنجليزية جديدة»، ما يجعله فخماً، لكن، بعد تفكير عميق، أليست هذه علامة سيئة لفترة ظهر التنوُّع فيها منطلقاً ونهائياً في وضح النهار البريطاني.

حتى الآن ثمّة عقدٌ ينظم روايات قرشي كلّها؛ مسألة الهويّة ما بعد الاستعمارية بدرجة أقلّ من مسألة كيفية ارتباط الهياج المتروبوليتاني للفن، الفلسفة الدخيلة والشعور البوهيمي الذي يجده كريم فاتناً جداً. هل هذا هروب؟ وإذا ما كان كذلك، أهو تقدُّم أم مجرَّد طريقة في الاختباء؟ للأسف، بدأ الأدب الروائي لدى قرشي بالتفكُّك بعد روايته الأولى. وجزء من المشكلة هو أنه يجد صعوبة في إحياء هذه المسائل بطريقة قهرية.

«الألبوم الأسود» (1995)، كُتبت في ضوء الفتوى ضدّ سلمان رشدي، تصف كاتباً طموحاً محاصَراً بين متطلّبات مجموع الجالية الإسلامية ومتع المدينة الكبيرة، لكن النزاع يبدو ثنائيّ البعد مقارنةً بـ «بوذا الضواحي». الكتب اللاحقة من مثل «حميمية» (1998) أو «شيء ما أخبرك به» (2008) تتحدّث عن مشاكل خاصة لرجال ناجحين، في منتصف العمر، وتنمّ عن تناقض يخصّ المساعي الإبداعية التي لم تحدث لأبطاله الشبان أبداً ببساطة. من الصعب قراءتها دونما التفكير أحياناً بأن الحياة كفنان محترف لا يمكن أن تكون- حتى الآن- بعيدة عن بينجين في النهاية، فقط روتين متعبٌ أكثر فتنة قليلاً من الفتور العائلي، وضع القلق والعمل.

ما من واحد من بين هذه الكتب سيّئ بمجمله، لكن حتى قراءة متساهلة جداً لا بدّ أن تجعلك تجدها متفاوتة. يعرف قرشي كيف يكتب بعض التحليل النفسي المهني، وربما يوجد، في كلّ رواية نشرها، صورة لا تُنسى للأب فيها. لكنه ميّال إلى الكليشيه وإرضاء الرغبة. «حميمية» هي مونولوج يحرّكه الشعور بالذنب لرجل على وشك فقدان لعائلته، يضحّي بالكثير لأجل نهاية سعيدة بابتذال. «شيء ما أخبرك به» هي فوضى مترامية الأطراف تتخلّلها مشاهد جنسية غير متوقَّعة ونوبات تثير الاشمئزاز من عبادة المشاهير.

تدور رواية «الكلمة الأخيرة»، روايته السابعة، حول غاية الفنّ بشكل مباشر. ويفترض أنها بنية السيرة الذاتية الأدبية. هاري جونسون كاتب له من العمر ثلاثون عاماً، أشقر ووسيم، يبدأ بالقلق على مهنته. ويتمّ التعاقد معه لكتابة سيرة ذاتية عن مأمون عزام، عملاق أدبي من شبه القارة الهندية في سبعينياته الآن، ويعتاش من عمل جزئي في الريف البريطاني. عزام محاط بمشاكل مالية؛ «كونه عقلانياً جداً، عنيداً ومروعاً ليُقرأ على نطاق واسع... بالرغم من التقدير والجوائز»،

ما جعل إعلان السيرة الذاتية المتصدّر لعناوين الصحف، في مصلحة جميع الأطراف. كما سيدرك القارئ النبيه سريعاً قالب هذا السيناريو المقتبَس من السيرة المصرَّح بها لباتريك فرينش عن ف.س نايبول، «العالم ما هو عليه» (2008)، ويضمن قرشي جزءاً كبيراً من «السيد فيديا» في مأمون. منزل نايبول في ويلتشاير الريفية، زواجه البائس الأول من باتريسيا هالي. وطباعه السيئة الشهيرة كلّها تجدها هنا في «الكلمة الأخيرة».

يبدو أن كوميديا الكانتري الويدهاوسية في بال قرشي، من ناحية. في حين يتصارع هاري ومأمون على سيرة الرجل العظيم، مجموعة من شخصيات بألوان أساسية تدور في فلكهما. هناك ليانا، زوجة مأمون، إيطالية ثائرة ترتدي «جوارب الشبك وأحذية طويلة الساق» وتبقي مأمون تحت السيطرة مستخدمةً طبخاتها. زيارات تقوم بها أليس خطيبة هاري، ومحرّره روب نصف المختل. في الختام هناك جوليا، خادمة مأمون، وكذلك أيضاً عائلتها من منطقة مجاورة ملأى «بالفاقة الإنجليزية شبه العنيفة والمملّة بشكل يائس بفعل سنوات الاستثمار الحكومي». تنشأ مشاجرات عنيفة، أسرار العائلة أُخفِيت، مخدِّرات ابتُلعت، وشبح يظهر، وهاري وجوليا يبدأان علاقة. يمكن للمرء تخيُّل أن المهزلة تنجح، أو على الأقل، تكون أفضل على خشبة المسرح. تشبه العلاقة المركزية بين هاري ومأمون المواجهة بين أجزاء مختلفة من الصورة الذاتية الأدبية لقرشي. الكاتب الأكبر هو رؤية الفنان على أنه بعيد النظر، «منشقّ... منساق مع تخيُّلاته المعقولة واللامعقولة، الدنيا والعليا، الحلم والعالم، الرجال والنساء». على الجانب الآخر هو فتى- رجل يدور عبر النساء، ويدّعي الاشمئزاز من فكرة السقوط في «الحياة، العادية البرجوازية»، بالرغم من أنه لا يملك أيّة فكرة صلبة حول أيّ شيء آخر يمكن أن يكونه. يحسد هاري مأمون، ويبدو مصعوقاً من فكرة أن رجلاً مسنّاً سيبيّن له أنه نصف موهوب. لكن، طالما أنه- أيضاً- قد أُعطِي شهادة ليروي قصّة الكاتب للعالم، هو يعلم بأنه لديه سلطة معتبرة عليه. كذلك، هناك فكرة مثيرة للاهتمام هنا، عمّا يمكن أن يعني لكاتب أن تُسلَب حياته منه من قِبَل آخر، لكن التنفيذ يجعلها تفشل. القدرة على الانزلاق بسهولة بين الفكاهة المنحلّة والاكتراث، كانت واحدة من امتيازات عمل قرشي الأول. في «بوذا الضواحي»، على سبيل المثال، يلقى أنور الفقير حتفه بعد أن لَكَمَه زوج ابنته المستقدم، الكسول المسمّى شانجيز، في رأسه بدسار في دفاع عن النفس. لقّب كريم وجميلة شانجيز على جناح السرعة بـ «قاتل الدسار». لكن بشكل مباشر- تقريباً- تحوَّل المشهد إلى شيء أليم. يقول والد جميلة: «لقد مات في الوقت الخطأ، عندما كان هناك الكثير مما ينبغي توضيحه وترسيخه. حتّى لم يتح لهما أن ينضجا معاً. كان هناك هذه الرقعة الصغيرة من الجنة، هذه الفتاة الصغيرة التي كان سيحملها حول المحلّ على أكتافه، ومن ثَمَّ في أحد الأيام رحلت، استبدلت بغريبة، امرأة غير متعاونة لا يعرف كيف يتحدث إليها.».

تحاول رواية «الكلمة الأخيرة» التبديل بين السجلّات بالطريقة نفسها، تحديد مكان يعلو أنانية ومشاحنات شخصياته لأجل تأمُّلات حول العمل الأدبي، و«العبرة متزايدة الأهميّة عن أن الفنّ عظيم، وأن أفضل الكلمات والجمل الجيدة، مؤثرة». الصعوبة الأساسية هي أن كلّاً من مأمون وهاري، خصوصاً، واهيان جداً نسبة للثقل الذي يرغب قرشي في أن يتحمّلاه. مأمون مُسَلٍّ بما يكفي في دور المتبرِّم، بالرغم من أنه ما من إشارة تدعو أيا كان ليظنّ أنه فنان مهمّ (بعيداً من واقع أن شخصيات أخرى تظلّ تقول هذا). ينتهي هاري في مكان ما بين ما هو مجهول الملامح وما هو مثير. في حين يظهر بريق من الطرافة في كل مكان، النثر بالكاد يمتلك أي شيء من حيوية قرشي القديمة.

نظراً إلى أن إنجازات قرشي ربما تبدو غريبة في إشارتها إلى أنه ليس روائياً استثنائياً، ومع ذلك تمنح نهاية مهنته انطباعاً عن كاتب يدين بشكل أكبر للظروف وليس للإلهام. كلّ رواياته (باستثناء «هدية جابرييل الحلوة»، 2011)تبدو كنظرة ذاتية بطريقة أو بأخرى، وهذا بشكل عام جيد طالما المشهد ممتع أيضاً. لكنها هي المشكلة تماماً: «بوذا الضواحي» تبدو مدعومة بالملاحظات التي جُمعت خلال سنوات، ولم تُستكمل بسهولة. وطالما أن الخلفيات تلاشت في عمل قرشي، لذا امتلكت هذا الحسّ الكهربائي للتحرير. ربما أوقعه نجاحه المنهل والمبكّر في جوٍّ أَماتَ مواهبه. «من السهل الضحك على السعادة البرجوازية»، أشار جاي، الراوي في «حميمية». ماهي الأنواع الأخرى الموجودة؟» إنه سؤال جدّيّ، لكنه ينمّ عن نوع من الواقعية التي تقترب بخطورة من نقص الأفكار.

*عن ملحق التايم الأدبي
ت- أماني لازار

نوافذ الموت وتشكيل الحياة

أحمد الصغير

تكمن الحياة دائماً في الموت، فهو مفتاحها الثقيل الذي يأتي فجأة، ويزوغ فجأة في دروب المدن الغائبة عن الوعي، تَشكَّل ذلك في ديوان «الموتى يقفزون من النَّافذة» للشَّاعر فتحي عبد السميع (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة). وقد جاء المتنُ الشّعري في أربعة أسفار شعرية «طُعم لاصطياد الرُّوح، رَفْرَفة العصافير، رموز في سَلَّة الخضار، جنازة هادئة».

الشاعر فتحي عبدالسميع من الشعراء المخلصين لقصيدة النثر المصرية الخالصة في المعنى والمبنى، لأنه شاعر / بنَّاء ماهر في لحظة انفصال العالم عن أوراح الآخرين، وبقايا مراياهم المقعَّرة. حيث إنه اعتكف في محراب القصيدة أشبه براهب أدرك حقيقة الشعر الغائبة في اللحظة الراهنة، لايخرج إلى العالم إلا متأمّلاً في حقيقة الوصل بالحياة المحيطة به، مفكِّراً بالشعر وللشعر، مغموساً بعرق الجنيَّات في الجنوب (قنا).

جاء الديوان محمَّلاً ومشحوناً بالشيفرات التأويلية، بدءاً من العنوان المخاتل، ومن ثمَّ ينبغي الوقوف على المؤشِّر الدلالي الأوّل / العنوان الذي يحمل الكثير من المفارقات المشهدية واللقطات الروحية والتناقضات المنطقية، حيث نبدأ من السؤال: كيف للموتى أن يقفزوا من النافذة؟ يبدو لي أنَّ الموت فعل إلهي بحت خارج عن إرادة الإنسان، عندما يسلم الروح إلى بارئها، أما القفز، فهو فعل إنساني بحت أيضاً؛ لأن الإنسان نفسه، هو من يقرّر القفز من النافذة أو البلكونة أو السطوح أو من أي مكان مرتفع.

ولماذا النافذة تحديداً؟ هل هم مجموعة من اللصوص؟ أم أرادوا الفرار من الواقع



الكئيب الذي يعيش فيه بنو البشر؟. كلّ هذه تكهُّنات تأويلية، وفي ظنّي أن عبدالسميع اتَّكأ على الخيال كثيراً في عنوان ديوانه من خلال شعرية الصدمة التلقائية التي يمكن أن تحدث في أثناء مشاهدة النصّ لحظة عملية التلقّي البصري. كما أنه امتلك حسّاً ساخراً داخل العنوان نفسه: فحتّى الموتى يريدون أن يتخلّصوا من حيواتهم، فراراً من الواقع الكئيب الذي تغلّفه المتناقضات أيضاً.

جاء الإهداء مُوَجَّهاً إلى سليمة أحمد محمود العَفِي، تلك المرأة التي تحفر التاريخ بيديها، وكأنها الراوية / المخاطبة، التي اختارها الشاعر للتعبير عن مأساة الموتى، الذين أعلنوا تمرُّدهم على الواقع، فقرَّروا الخروج والقفز من الحياة. فالشاعر يحرِّك الأشياء والشخوص داخل الإهداء كما يحرِّك قطع الشطرنج، كي يؤدّي كل منها دوره في عملية بناء النص الشعري. يقول: «كلّما ضاقت عليها الدنيا / تجلس عند السلم الطيني / تكرُّ غناءَ الجنائز /وتحرِّض الموتى على العالم».

يتَّكئ الإهداء على لعبة المفارقة من خلال البنية الممزوجة بالموت وبالحياة في الوقت نفسه، ومن خلال اختيار دوالّ لغوية ذات شحونات متعدّدة مثل: ضاقت، تكرّ، الجنائز، ضاحكة، تتطاير، أوجه، عنابات. إن اختيار الشاعر فتحي عبدالسميع لهذه الدوال الشعرية داخل النص، هو اختيار إشاري دالّ في حقيقة الأمر، لأنه يحمل وراءه الكثير من الأنسجة الشعرية المائية داخل النص نفسه، التي تمنح المتلقّي الإبداعي مساحة على هامش النصّ يكتب فيها تجربته حول القراءة. إضافة إلى الأوجه البريئة الخالصة التي تتأمّل وجه العالم الظالم الذي سلبها حقوقها في الحياة، كما سلبها السكينة والسلام، والماء الأبيض الذي يسكن في عيني سليمة محمود العفي التي تحمل العالم على طرف حجرها الأسود الذي تتساقط منه حكايات وأساطير القدامى الذين قفزوا من معابدهم الخاصة حالمين بحياة أخرى بعد الموت. كأن نافذة عبدالسميع هي الحياة التي نتوق إليها، كي نقفز منها لترسب الحنين الحميم داخل ذوات القصيدة. ويقول الشاعر في قصيدة بعنوان (أر بي جي): «أعودُ من معبد دندرة / ما في الرأس سوى حورس / وهو يطعن الوحش. /كل الذين أحببتهم / طعنوا وحوشاً وصعدوا».

إن اختيار الشاعر شخصية حورس الإله يقوم على استدعاء الأسطوري، لأن حورس في إحدى الأساطير في مصر القديمة، كان يُعَدّ رمز الخير والعدل. وهنا ندرك الدلالة التي أراد الشاعر فتحي عبدالسميع تأكيدها، وهي بحث الذات الشاعرة عن قيم العدل والخير والجمال والمحبة التي منحتها لنا الأسطورة، كما تجلّت أسطورة حورس في نصوصه في مواضع عدّة متأثراً بالحياة التي

يعيشها فتحي نفسه خالقاً من الجمال الفرعوني أصوات الحياة الراهنة، كما يشكّل معبد دندرة في جنوب مصر، طاقة من طاقات الضوء التي فتحها عبدالسميع كي يقفز منها الموتى، لأن الذات الشاعرة مشغولة بثقافة الجنائز بدءاً من مطلع الديوان في الإهداء حتى النصّ الأخير. هذه الثقافة التي تجلّت في تراثنا الفرعوني القديم لأن الفراعنة القدامى قدّموا الموت بوصفه حياة أخرى للبقاء والخلود.

يصنع الشاعر من الـ (آر بي جي)، عالماً مربكاً في القصيدة من خلال الأصدقاء الذين رحلوا من قبل، وكأن السلاح نفسه لا يمنع الموت عنهم أيضاً. كما يصنع إيقاعاً ممزوجاً بأحزان الذات الشاعرة المتولّدة داخل النص، هذا الإيقاع الذي أسمّيه هنا إيقاع الخوف من الحياة المتولّد من خلال مفردات، تدلّ على انهيار الذات الشاعرة أمام استدعاء الحضارات الفرعونية القديمة، استدعاء منطق القوة والسلام والهراوات الشعرية داخل الواقع الافتراضي الذي يعيش الشاعر داخله، وعندما تتجلّى الذات في لحظات قوّتها الفتية، بمُجَرَّد قفز قطة، تخرج الذات الخائفة، معلنة طلقات تخرج من مؤخِّرة الـ (آر بي جي).

جاءت الصورة الشعرية، التي كسرت حاجز المجاز التقليدي لتصنع عالماً من المجازات المتوالدة داخل النص أيضاً في قوله: «كل الذين أحببتهم، طعنوا وحوشاً وصعدوا». التوالد المجازي في جدار النصّ منحه قدرة على البقاء في حياة الآخرين الذين عاشت الذات في كنفهم آمنة مطمئنة من هول الفجيعة والضياع، كلّهم طعنوا الوحوش البرّيّة وصعدوا. كما أن الحديث عن الصعود والخلود والموت، حيثُ متَّصل بالعالم الذي تعيش فيه الذات رغم الإيقاع الحزين الذي يتصدَّر المفردات والمجازات التي صنعها الشاعر، فإنها تبقى وحيدة، أسيرة عالم لا يرحم، ولا يقدم لها البقاء. يقول عبد السميع عن الطفولة الحائرة الباكية في ديوانه: «أريد أن أحدّث أصدقائي /عن شيخوخة لا تصنعها السنوات/أريد أن أحدّثهم/عن وقع أقدام عسكرية/أسمعها كلّما انتهيت من ضحكة/ أو من ارتشاف كوب من الماء/أريد أن أحكي لأي مخلوق/عن موتى يقفزون من النافذة».

تبدو الذات الشاعرة في النصّ السابق، منهزمة أمام ضمير الواقع الذي لايشعر بها، ويرجع سبب هزيمتها إلى تلك الأحزان التي ترسَّبت في جنبات أعضائها المختلفة، حيث إنها تدرك أن الأصدقاء لن يتحمَّلوا الحديث عن شيخوخة لم تصنع السنوات التي مرّت بالذات الشاعرة، ولكنها شيخوخة صنعها الألم اليومي والتهميش غير المبرّر الواقع على الذات نفسها، بل تطرح الذات كل هذه المشاهد الشعرية داخل القصيدة، لتبدأ في الحديث عن الوجع الإنساني الحقيقي، بل هي الأسباب الخالصة التي تكمن خلف الشيخوخة المبكّرة التي تتحدَّث عنها الذات الشاعرة. وقد تجلّى ذلك في اتّكاء النص على أعمدة لغوية مهمّة حتّى تكتمل معمارية القصيدة على حدّ قول عز الدين إسماعيل، وت إس إليوت؛ إذ فُتِنَ كلاهما بمعمارية القصيدة في الشعر العربي والأوروبي، وهنا نلاحظ العلاقات المتوالدة عن تراكيب لغوية تعتمد على شيفرات ملغّزة في حقيقة الأمر، وأولاها: أقدام عسكرية، ضحكة الخوف، سرادقات الجنائز، الموتى، المستشفيات، ارتشاف كوب أخير من الماء، قبل الخروج إلى الموت.

تعَدّ جلّ هذه الإشارات / العلامات النصّية من أهمّ معطيات النص لدى عبدالسميع، لأنها تساهم في الوصول إلى كنهه وإلى أغراضه السيميائية حيث إن الذات الشاعرة / المأساوية التي تنعي حظّها البائس في الحياة، تلك الحياة التي ترفض مجيئها (الذات)، كارهة كل ألوان الزيف والعنف الاجتماعي الذي فُرِضَ عليها من قِبَلِ السلطة السياسية التي تجبرها على إخفاء ضحكاتها خوفاً من التنكيل بها.

وعليه فإن الشاعر فتحي عبدالسميع على الرغم من حديثه الطويل في الديوان عن الموتى راصداً أسباب قهرهم وهروبهم ورحيلهم المعلَن، فإنه يحتفي بالحياة والأحياء الذين يشبهون الموتى في معيشتهم. الموت هنا ليس موتاً حقيقياً، لكنه الموت المجازي، لأن الإنسان يبحث عن الحياة في صورتها العظيمة التي تحترم ذاته وكيانه ومشاعره، بوصفه إنساناً له حقوق، وعليه واجبات، لكن السلطة تخفي هذه الحقوق، وتطلب من الإنسان الواجبات فقط في الضحك والتبسُّم والكلام، حتّى هؤلاء الموتى / الأحياء لن يتنكّروا في حياتهم سوى سرداقات الجنائز والمستشفيات والموت والأكواب المهشّمة التي تشير إلى حياتهم المهشّمة أيضاً.

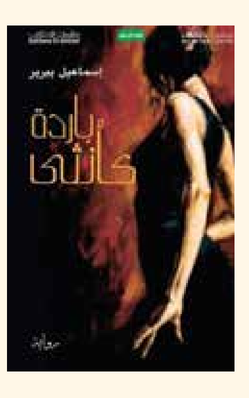
في هذا الديوان تحديداً خرج عبدالسميع عن البيئة اللغوية التي كان ملتحماً بها من قبل، ليرتبط بلغة العالم الواسع والكبير في آلامه وإيقاعاته ومجازاته التي تتوالد من رحم الحياة والموت معاً.

سيزيف ينتقم من نفسه

خاص بالدوحة

في رواية «باردة كأنثى» تنوب الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة، تتعدّد التأويلات، وتكتسح المرأة الحكاية متقمّصة دورَيّ الجلّاد والضحيّة. تختصر الشخصيات الرجالية في شخصية البطل المازوشي إدريس المسكون بجنون الارتياب، وتدور فصول النص حول نفسها بشكل حلزوني، في كتابة سردية تغلب عليها الشعرية، تجعل من الحياة العادية لأناس بسطاء قصة تمتدّ في اللازمان وفي اللامكان.

بين مدينتَي الجلفة الجنوبية الخجولة من سكونها، والجزائر العاصمة المستبدّة بالغرباء، المُتَّكئة على تاريخ متحرّك، تدور أحداث رواية الكاتب اسماعيل يبرير الأخيرة(ضفاف، بيروت - الاختلاف، الجزائر 2013)، مقسَّمة بين فترتين تاريخيتين مهمَّتين: سنوات الإرهاب منتصف تسعينيات القرن الماضي، وسنوات المصالحة بداية الألفية الجديدة، وما رافق المرحلتين من تغيُّرات متسارعة على المشهدين السياسي، والاجتماعي للبلد. فطفولة البطل-الراوي لم تكن طفولة مسالمة، فقد تخلَّلتها مشاهد عنف دموي، بشكل جعله يعتقد أن «على هذه الأرض لم يعد من مكان للطفولة»، مختصراً الصدمة: «كبرت عقداً من الزمن في أقل من أربع سنوات، وبدأت أتساءل: ما الذي يجري؟ مرة اقتنعت أن القيامة قامت وأننا لا ندري، ورحت أقنع الأصدقاء أننا نتعذّب، وأننا متنا دون أن نلقي بالاً لموتنا المفترَض». وبلغ العنف ذروته، في مخيّلة الراوي، باغتيال جار له يدعى عبد الرحمن،



كان يعمل ضابط شرطة في واقعة درامية ستضعه لاحقاً في مواجهة علاقة مضطربة مع أرملة الضحية: وردية، التي كلما حاولت الاقتراب منه ازداد نفوراً منها، ليكتشف بعدها - على النقيض -شخصية (أبو الحسن) الإرهابي السابق الذي صار- بعد إقرار قانون المصالحة - تاجراً ناجحاً وواحداً من وجهاء المدينة وحكمائها، هكذا سيجد إدريس نفسه مشتّتاً، غير مستوعب قواعد اللعبة السياسية التي تحكم البلد، وينتقل -بعد فشله في الدراسة وممارسته بعض المهن الحرة- من مسقط رأسه إلى الجزائر العاصمة بحثاً عن فرصة حياة أخرى وتدارك أخطاء المراهقة. لكنه لن ينال من مغامرته سوى التشرُّد والحرمان، وعلاقة حبّ فاشلة مع شابة جامعية، بعدما حملت منه، ليدخل -تدريجياً- حلقة من الأفكار الوجودية والعبثية محاولاً تبرير فشله المتكرِّر، كما لو أنه (سيزيف) معاصر، كلّما بلغ الذروة تدحرج إلى الخلف، كلّما فكَّر في طموح سبقه إليه الآخر، يخفي وجهه في أحياء الجزائر العاصمة بالعودة إلى ذكريات الماضي في بلدته الصغيرة،

وبمقارنة مصيرَيْ كل من (أبو الحسن) الذي يمثّل أنموذجاً عن فئة المستفيدين من العفو دون عقاب، ووردية التي فقدت زوجها دون أن يحاسَب المجرم عن فعلته. ويتخلّى عن فَكْرة التجريب في العاصمة مقرّراً العودة إلى الجلفة، حيث الجنوب الصامت والبارد في آن واحد، ليعيد رسم الدائرة نفسها التي رسمها في البداية، ويكرِّر الأخطاء نفسها والأحلام نفسها، باعثاً نفسه من حطام الخسارات السابقة.

إسماعيل يبرير يرسم المكان: بلدات الجلفة الصغيرة والمتناثرة، وأحياء الجزائر العاصمة المتوحِّشة، ليضع القارئ في فضاءات بلد متحوِّل ومضطرب، ما يزال يعيش حالة فوران منذ أكثر من عشرين سنة، لكنه لا يسمّي الأشياء بمسمّياتها، بل يكتفي -فقط- بالإشارة إليها والدوران حولها، فرواية «باردة كأنثى» تبدو مهادنة غير مكترثة بالعنف الذي حُفِر عميقاً في وعي الشخصيات، تقاوم الدم بأوهام المراهقة، ومخيِّلة شاب يرغب في بناء حاضر دونما فهم للماضي، فكلّ هَمّ إدريس تركّز -أولاً- في مسعى تناسي سقطات مدينته الأصلية الجلفة، قبل أن يصير هَمّه محو خيبة الجزائر العاصمة، ثم العكس. فهو رهينة حياتين: حياة أولى تعبت من الانتظار، وحياة ثانية خنقتها لا مبالاة الآخرين. وبين طرفي اللعبة ستنقسم شخصية البطل نصفين: نصف واقعي، وآخر حالم. وهي حالة أوجدت له موقعاً استثنائياً مقارنة بشخصيات الرواية الأخرى التي التقاها وتعرَّف إليها، وفوّتت عليه فرصة إدراك رغبته في إيجاد مخرج ليوميّاته البوهيمية.

دليل التائه في ليل طوكيو

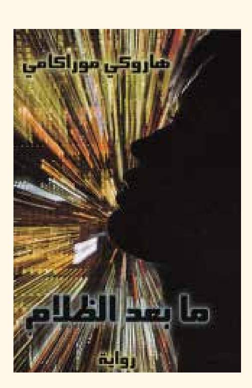
أنيس الرافعي

تمنح ترجمة أعمال الكاتب الياباني العالمي المعاصر هاروكي موراكامي تجربة مسلّية من الطراز الرفيع، وفي الوقت نفسه فإنّها توسّع آفاق الوعي بصورة منهلة. فصاحب «كافكا على الشاطئ» يكتب بلغة بسيطة وحديثة، فيكتشف ويكشف أعطاب الحياة اليومية، ثم يحقنها في ذائقة القارئ، فتدخل إلى أوردته كالسمّ البطيء.

وربّما لهذا السبب، صار صدور أيّ نَصّ من نصوصه السرديّة الكبرى والمشوّقة، بمثابة حدث ثقافي حقيقي تتناوله الصحف، وينتظره القرّاء بشغف، وتُطبَع منه ملايين النسخ بعدّة لغات. وهو الأمر الذي لم تتخلّف عنه المدوّنة الترجميّة العربيّة، إذ تضافرت الجهود الفرديّة بشكل حثيث خلال السنوات الأخيرة لنقل أهمّ رواياته إلى لغة الضاد، وآخر من تصدّى لهذا الأمر المترجم أنور الشامي الذي نقل، مؤخّراً، إلى العربية، روايته «ما بعد الظلام» (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء).

في هذه الرواية، يدعوك موراكامي لأن تصحبه كالدليل الذي يقود التائه، خلال ليلة مؤرّقة في العاصمة طوكيو، حيث ثمّة عيون ترصد المدينة من الجو «بنظرة طائر ليل يحلّق عالياً، نلقي نظرة شاملة على المشهد من الجَوّ. في نطاق الرؤية الواسع، تبدو المدينة شبيهة بكائن عملاق، أو تبدو أكثر شبهاً بكيان جماعي واحد تشكّله كثير من الكائنات الحية المتشابكة فيما بينها».

تتواصل أحداث الرواية على مدار سبع ساعات خلال إحدى ليالي العاصمة الميتروبوليتانية، وتتزامن فيها وتتقاطع -بشكل عمودي وبشكل أفقي- ثلاث قصص مختلفة، داخل أماكن شتّى، تراوح بين المقاهي التي لا تغلق أبوابها، ومطاعم الوجبات السريعة، وفندق «ألفا فيل» الذي يحمل اسم أحد أفلام أبرز مخرجي «الموجة



الجديدة» الفرنسي جون لوك غودار، بيد أنّها «قصص حيوات بشرية لا مرئيّة»، تجمعها المصادفات الغريبة والواقعية السحريّة التي يتميَّز بها أسلوب موراكامي، مما يجعلك تدرك كيف أنّ هؤلاء «الأشخاص اللّيليين» مسكونون بأسرار واحتياجات توحّدهم على نحوٍ يفوق ما يجمعهم من ظروف متباينة.

عنوان الرواية مُستمَدّ من ذكريات المؤلّف الذي عندما كان في المدرسة الإعدادية، تصادف أن اشترى أسطوانة جاز من الطراز القديم عنوانها «بلوز إيت» من متجر عاديات، وكان اللّحن الافتتاحي على الوجه الأول من الأسطوانة هو «خمس نقاط بعد الظلام». ومنذئذ، عدّ هاروكي موراكامي أنّ هذه المصادفة الموسيقية كانت لقاءً رَتّبه القدر، وقد أسقط القدر النوستالجي نفسه على شخصيات رواية «ما بعد الظلام»، التي تعاني الوحدة والاغتراب والتوق للتواصل الإنساني، كما تختلط أوجاعها الوجودية بمُتَعها الصغيرة كلّما جُنّ الليل، هذا العالم مترامي الأطراف، الرافل بأساطيره العابرة التي تحدث في غفلة ممن يخلدون إلى النوم باكراً.

اللّيل هو البطل الحقيقي للرواية، وهو بمثابة الجزء المخفي من «جبل جليد عائم»، لا يفتأ يتحرّك بطرقه الغامضة وغير المتوقَّعة. اللّيل ذاته الذي كان على الدوام طبقة سميكة منغلقة على نفسها منطوية ومحفوظة في غمدها، من الزمن والمشاعر المناسبة للاجتماع والبوح والحوار بين أفراد متشابهين ومكلومين حَدّ العظم، وما على المبدع المتبصِّر سوى مَدّ أصبع سبّابته لخش سطح هذه الطبقة، حتّى تهمي منها الأسرار والسرائر.

وكعادته يصهر موراكامي ما هو عادي بما هو غرائبي، ويخلط بين الفانتازيا التي تعبّر عن الواقع الافتراضي وبين الحياة الواقعية المعيشة. فمتعة أسلوبه نابعة من انتفاء الحدود الفاصلة بين نهاية الأحلام وبداية الواقع. فالمشهديات الأقرب إلى كاميرا تتعقَّب الهلوسة والهذيان من مختلف الزوايا، والمحكيّات الصغرى الزاخرة بالمرجعيّات السينمائية والتصويرية والموسيقية بوصفها هوامش تبني المتن، ووجهات النظر المتسربلة بروح الدعابة والتأمُّلات الفلسفية والميتافيزيقية في مآلات المجتمع الرأسمالي الحديث، والدقّة الرياضية لموازنة وقائع كل فصل مع الحَيِّز الزمني المخصَّص له على شاكلة الساعة الرملية التي يتوجَّب قلبها للبدء من جديد.

كلّ هذه التنويعات الأسلوبية والبنائية المتحدِّرة من حساسية السرد الفسيفسائي، تجعل كل ما يحدث محكوماً بمنطقه الخاص، لدرجة أنّ المتلقّي ينتابه الإحساس الخادع بأنّ الكاتب لا يعرف إلى أين تمضي أحداث روايته. ولعل في هذا الإيهام المتعمّد بأحابيل السرد الحكائي المتشعِّب والماكر، جزءاً من عبقرية موراكامي، الذي -قال في أحد حواراته- إنّ «الرواية ليست شيئاً من هذا العالم. إنّها تتطلب نوعاً من التعميد السحري لربط هذا العالم بالعالم الآخر.».

عالم الضوء والظلال



يقدّم كتاب «السينما التعبيرية الألمانية.. عالم الضوء والظلال»، (منشورات سلسلة الفن السابع،المؤسّسة العامة للسينما، دمشق) الذي حمل توقيع إيان روبرتس تأليفاً، ويزن الحاج مترجماً، إطلالة مهمّة على تاريخ السينما في ألمانيا، وتأثيرات تلك المدرسة السينمائية على التاريخ السينمائي كله. حيث نتعرّف إلى هنا التاريخ السينمائي، وندرك حقيقة أن الصور الصارمة لأفلام أيقونية مثل عيادة الدكتور كاليغاري أو متروبوليس لا تعبّر عن فترة زمنية في بلد فحسب، بل كذلك عن الأساس الجوهري للصناعة الأولى للأفلام.

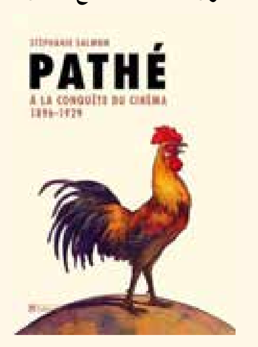
ربما كان الفيلم التعبيريّ الأوّل، هو الفيلم الشهير «عيادة الدكتور كاليغاري The Cabinet of «Dr.Caligari الذي أنتج عام 1919 في حين يرى بعض المؤرّخين أنه أُنتِج عام 1920، وأخرج على يد روبرت فاينه، واعتبرَ الفاتحة الكبرى للتعبيرية الألمانية تتجسّد فيها جميع خصائصها البصرية والفكرية على نحو مطلق. وتوالت من بعده الأفلام التعبيرية: (The Gelom1920) (Nosferatu 1922) (Phantom1922) (Schatten1922)، وكانت هذه الأفلام خاضعة للرمزية ولأسلوب التعبيرية الألمانية.

ويشير الكتاب إلى أنه ولعدّة سنوات أخرى، لم تكتف خصوصية الأفلام التعبيرية في حقبة فايمار بمنحهم فرصة بيع فريدة كما نعبّر هذه الأيام، بل أطالت،كذلك، عمر الحركة، وأبدعت بعضاً من أهم نتاجاتها الخالدة.

الرجل الذي غزا السينما

تدور أحداث كتاب «باتيه وغزو السينما من عام 1896 حتى 1929» (دار تالانتييه، باريس) من إعداد ستيفاني سالمون، حول تاريخ صناعة السينما الفرنسية على يد رائد صناعة الأفلام والتسجيل الفرنسي شارل باتيه، (1863 - 1957). استندت المؤلّفة على أرشيف رائد صناعة السينما الفرنسية، الذي أنشأ شركة «سوسيتيه باتيه» مع شقيقه إميل، واشترى أول كاميرا لفيلمه، واستورد الأفلام الفوتوغرافية، وحصل على براءة اختراع «لومبير».

والحقيقة أن لقب «نابليون السينما»، كان قد أطلقه عليه المؤرّخ السينمائي الأشهر جورج سادول؛ لأنه استطاع خلال عقد

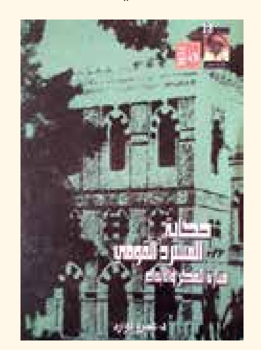


واحد أن يؤسِّس إمبراطورية صناعية واسعة، سمحت لفرنسا بتحقيق السيطرة على سوق السينما العالمية حتّى بداية الحرب، حتى إن هذه الشركة استطاعت شراء حقوق شركة الأخوة لوميير ذاتها، وتولّت الإشراف على تصميم كاميرا متطوِّرة استطاعت فرض وجودها لدرجة أن بعض التقديرات قالت إن 60٪من الأفلام التي تَمَّ تصويرها قبل عام 1918 استُخدِمت فيها كاميرا باتيه.

في عام 1917 انخفض إنتاج الشركة بسبب زيادة المنافسة مع هوليوود. وفي عام 1929 كان شارل باتيه مقترباً من الشيخوخة يعلن اعتزاله، بعد أن تخلّى عن امتيازاته المتعدّدة، وباع العديد من ممتلكات الشركة وفروعها في العالم، وانسحب من كل ارتباطاته السينمائية، معلناً غروب شمس إحدى الإمبراطوريات السينمائية الضخمة.

حكاية المسرح القومي

ضمن سلسلة «حكايات مصرية» التي تصدرها (الهيئة العامة لقصور الثقافة) في القاهرة، صدر كتاب «حكاية المسرح القومي» للناقد والمخرج المسرحي د. عمرو دوارة، الذي كتب في المقدّمة: «إن حكاية (المسرح القومي) هي حكاية الثقافة والفنون المصرية المعاصرة، وهي حكاية الدفاع



عن الهويّة المصرية والمحافظة على الأصالة العربية، وهي حكاية من حكايات عصر التنوير والنهضة الحقيقة، وأنموذج مشرّف لكيفية تحقيق فكرة لقاء الحضارات والاستفادة من الإبداعات الإنسانية الحقيقة في مختلف مجالات الفكر والفنون».

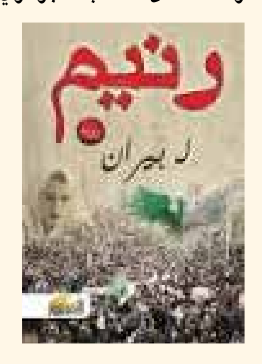
يسجِّل د.عمرو لهذه الفرقة ريادتها بالمنطقة العربية كلّها، حيث تُعَدّ أول فرقة مسرحية تابعة للدولة، ومن ثَمَّ فقد تمتّعت بالرعاية الكاملة والدعم المالي، مما منحها فرصة الاستقرار والحرص على تقديم العروض الرصينة الجادّة بعيداً من سيطرة شبّاك التذاكر، كما رصد لهذه الفرقة أيضاً ريادة نجومها وفنّانيها الذين حملوا شعلة الفكر والإبداع المسرحي في جميع الدول العربية.

يُعَدّ هذا الكتاب إضافة مهمّة في مجاله، خاصّة أنه يجمع بين التوثيق الأدبي والفني وبين الرؤية النقدية، حيث لم يكتفِ الناقد المؤرّخ بتسجيل بعض الوقائع التاريخية وسردها فحسب، بل قام أيضاً بتحليلها والتعليق عليها، وذلك بالإضافة إلى كشفه وتسجيله لبعض الحقائق والمواقف المسرحية التي عاصرها ورأى أنها تستحقّ التوثيق لقدرتها على إلقاء الضوء على أهمّ الأحداث السياسية والاجتماعية المعاصرة لكلّ منها.

استعادة الثورة الجزائرية

تعود ليلى بيران في روايتها «رنيم» (دار الفيرون، مصر) إلى ثورة التحرير، حيث تسلّط الضوء على المعاناة التي عاشتها العائلات الجزائرية في تلك الفترة. وتدور الرواية حول أحداث جلّها واقعية، مسكونة برجال ونساء مظلومين حتّى من أبناء الوطن الواحد كي لا نقول من الزمن. حاولت بيران أن تتحدّث عن وطنها وشعبها من خلال عائلة جزائرية عاشت الثورة، وهي عائلة سي بلقاسم المجاهد؛ تلك العائلة المعذّبة والمظلومة، التي تقتات من الحبّ والغضب والهدوء والحكمة، الشعر والبطولة، وتحيط به صنوف الخيانة والعذاب.

من شخوص العمل الزوجان المتحابّان بشكل هادئ، اللذان فرّقت بينهما الثورة ليجمعهما الاستقلال، وكذا شخصية الجَدّة وشخصيات عدّة أخرى، كل شخصية في تلك الرواية تشبه فرداً ما من الشعب الجزائري



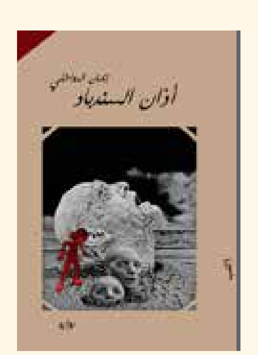
في تلك الحقبة، إن كان وقتها مناضلاً، أو ضحية، أو خائناً.

تخضع تركيبة البنية الروائية عند ليلى بيران، كما هو واضح في «رنيم»، إلى مقاربة تاريخية ومقارنات متماثلة في وضعيتين بين موقف وموقف، ولقطة وشبيهتها، مما خلق حالة متماسكة من الحبكة القصصية.

حمل النص السردي «رنيم» سيرة شبه ذاتية لعائلة في أثناء ثورة التحرير وفي السنوات الأولى للاستقلال، مستأنساً بمقاطع شعرية أضفت رونقاً خاصّاً أكثر انسجاماً مع طبيعة المبدع والمتلقّي في آن واحد.

حكايات موجعة

تستخدم رواية «أذان السندباد» للكاتبة إيمان الدواخلي (دار اكتب، القاهرة) تقنيات مختلفة، من بينها تعدُّد الرواة، لتخدم أكثر فكرتها الأساسية . تفكّك المجتمع وهشاشة إيمان الأفراد به وبذرة ذلك من داخل الأسرة، حتّى إن المبادئ والدين والثوابت كلّها



أصبحت تحتمل التحايل والتبرير للوصول إلى أهداف فردية سواء أكانت ناجحة أم كانت انهيارية من دون إعلاء لقيم مجتمعية لم تَعُدْ سوى كلمات للتشدُّق بها.

يحلّق الخيال بعيداً في الرواية التي تتناول صوراً من الحياة المعيشة في ظروف الفقر والحاجة والحرمان العاطفي. ويبدو ترحال سندباد هنا في بلاد الله بحثاً عن حاجات تنقصه وتطلُّعات يودّ أن تتحقّق، لكنه في ذلك كلّه، ينقل إلينا صوراً موجعة وحكايات أكثر إيلاماً مما نتخيَّل. إذ يودّ البطل، هنا، الانعتاق من عالمه ومن ظروفه: «يا سندباد.. حلّ الوثاق.. أيّ المواثيقِ ستنفع؟ قد تبدَّد عهدنا.. قد تحوَّل بالسنين وبالرحيل لسجننا.. هل يريحك أن سيُهدَر دمنا؟.. ماذا يهمّك إن فككنا قيدنا؟.. فزلال عهدك حبر أقلام مراقٍ.. يكفي بنا أطباق شوقٍ دونما أدنى مذاق».

ترصد إيمان الدواخلي في روايتها كثيراً من التفاصيل اليومية، وتقدِّمها بين ثنايا الحكاية. هكذا نقرأ: «يرنّ جرس المنبّه، فتستيقظ مفزوعاً كعادتك.. وتنهض كارهاً كعادتك.. في روتين حفظته، تقوم بكل المطلوب دون تفكير أو إدراك، حتى تجد نفسك أخيراً على مكتبك.»

أسرار نصف ميت

تُعَدّ رواية «نصف ميّت دُفِن حيّاً» لحسن الجندي (دار اكتب، القاهرة) رواية ممتعة ومُتعبة في الوقت ذاته. وهي تنتمي إلى أدب الرعب والماورائيات، وتستخدم تقنية تعدُّد الأصوات، وتعيد رواية الحدث نفسه بأشكال وزوايا مختلفة. وإذا كانت سوداوية الأحداث وتطرّقها إلى عالم الجنّ ثيمة رئيسة في الرواية، فإن أحد عوامل تميّزها هو تلك الحبكة الناجمة عن تمرُّس المؤلِّف في كتابة هذا النوع من الأعمال الروائية.

أحد الشخصيات المحورية في الرواية هو حاتم المصاب بكهرباء في المخّ، الذي يتمكّن من تحريك الأشياء حوله، ويستطيع زرع الأفكار داخل الآخرين، ويوهمهم بها. يكتب حاتم رواية كاملة يضع فيها كلّ تركيزه وأحداث حياته لتكون هي الأساس لما سيحدث له لاحقاً.

من مقاطع الرواية، نقرأ:



«وضعَتْ سمّاعة الهاتف الموضوع بجوار الفراش، واستندت برأسها على الوسادة وهي تغمض عينيها، كلمات شقيقها على الهاتف تؤكّد لها أن توقُّف عقلها عن التفكير في محتوى المكالمة السابقة وهي تسمع صوت قطرات تصطدم بالأرض كأنها قطرات الماء، فتحت عينيها وهي تنظر عن يمينها لترى الموضع الذي يأتي منه الصوت، عن يمينها الكومود الموضوع عليه دميتها التي ترتدي فستان الفرح، قَطَّبَت حاجبيها في دهشة وتحولت إلى رعب بعد لحظات، الدماء تُغرِق فستان الدمية».

تاريخ الرقابة في الكويت

رصد الكاتب حمزة عليان، في جديده «ممنوع من النشر: تاريخ الرقابة في الكويت»، (ذات السلاسل، الكويت)، موضوعات محدَّدة تُطرَح بهذا الوضوح للمرة الأولى، مستعرضاً تاريخ الرقابة في الكويت منذ فترة ما قبل الاستقلال مروراً بالخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، محدِّداً بذلك ماهيّة الرقابة، حينها، على الكتب والمطبوعات.

ويشير عليان إلى علاقة السلطة



بالصحافة وأبرز الأحداث التي جرت بهذا الخصوص، مثل الوصول إلى المحاكم والأحكام القضائية التي صدرت بتعطيل بعض المطبوعات.

هناك أبواب متميّزة في الكتاب، مثل الرقابة الذاتية داخل الصحف. بروح الباحث، يحدثنا المؤلف عن الرقابة الذاتية التي دفعت كثيرين في الصحافة الكويتية خلال فترات معينة إلى الابتعاد عن سرد أحداث بعينها أو حذف تفاصيل يُخشى أن تكون مثيرة للجدل، أو أن تكون متجاوزة لما يُسمّى عادة في الأوساط الصحفية والسياسية «الخطوط الحُمر».

كما يدعم المؤلِّف كتابه بالصور الوثائقية، ويُقدّم إحصاءات رقمية بأسماء الصحف وعدد مرّات المنع، كما يَتّجه نحو الأفكار التي كانت مثار إشكاليات وجدل لشخصيات من المفكّرين والأدباء.

وتُعَدّ غالبية الوثائق التي جاء بها عليان من الوثائق النادرة، والتي كانت أشبه بالتوضيح العملي لما جاء عبر ثمانية فصول شاملة لمسار الرقابة في عصور مختلفة..

الأسطى و فخّ الحنين!



في رواية «الأسطى»، (دار اكتب، القاهرة) يقدّم عمرو فهمي، صورة مقرَّبة لمجتمع إحدى المناطق الشعبية، الذي يمرّ بتحوُّلات دراميّة، تؤثّر -بالضرورة- في أفكار سكّان تلك المنطقة وفي مشاعرهم.

تستدعي أحداث الرواية مواقف متنوِّعة مكتوبة بلغة الحنين. نطالع في الرواية: «الحنين هو ذلك الشعور الذي يتوغّل بداخلنا مع كل يوم نخطوه للأمام على خطّ العمر، فتبدو للبداية أبعد مما كنّا بالأمس، ويتكفّل النسيان بإزالة الشوائب لتبقى الصورة عن الماضي ناصعة، أو -على أقل تقدير- ليست بقتامة الواقع المعيش».

يسيطر الحنين على البطل بدرجة كبيرة، رغم حديثه عن نجاحه وتميُّزه في عمله وأسفاره. للبطل شخصية متوازنة، فهو مثقَّف ومجتهد في عمله، كما يبدو شخصية محبوبة مع زوجته وابنته، وإن كان دور الزوجة مهمَّشاً في الرواية. نجده يبحث دائماً عن الجديد في حياته.

جمعت الرواية خصائص متعدِّدة فهي ليست سيرة ذاتية حسب التنويه الذي جاء في نهايتها. لكن، يمكنك أن تستشعر فيها شيئاً من الذاتية أكسبها صدقيّة. قد تكون أيضاً شبابية لتطرّقها للمرحلتين الثانوية، والجامعية، وما يغلب عليهما من شقاوة وخفّة ظلّ وشيء من الثورية وحبّ الحياة، لكنها تميَّزت كذلك بالنضج المتمثّل في مرحلة ما بعد الجامعة ومواجهة الحياة العملية بكافة أشكالها.

لم يبرز اسم كمال بنعبيد الشهير بكمال كمال في ساحة الفن السابع في المغرب إلا في بداية الألفية الثالثة، إلا أنه استطاع - بفضل جدّة أعماله وتميُّز أسلوبه الفني - إثارة بعض القضايا التي تهمّ الإنسان المغربي والإنسان العربي في الزمن الراهن. آمَنَ بأن السينما يمكنها أن تغيِّر الناس والعالم معاً؛ فهي أقوى الفنون بالنظر إلى قدرتها الخلاقة على جَبِّ ما سبقها. يُعَوِّل هذا المخرج على المزاوجة بين السينما والموسيقى بشكل غير مسبوق في تاريخ السينما العربية؛ إذ يؤلف موسيقى أفلامه بنفسه، ويعتبرها عنصراً درامياً وحكائياً لا يمكن فهمه إلا بامتلاك ثقافة موسيقية وسينمائية رصينة.. عن همومه السينمائية ورؤيته الفنية، وعن فيلمه الجديد «الصوت الخفي» الحائز مؤخّراً على الجائزة الكبرى في المهرجان الوطني للفيلم في طنجة، يحدِّثنا كمال كمال في هذا الحوار لـ«الدوحة».

كمال كمال:

لا يمكن قتل الإنسان من أجل الحرّيّة

حوار: محمد اشويكة

مرة أخرى تحضر الموسيقى في «الصوت الخفي». ما السرّ في انتقالك من مجال الموسيقى والإنتاج الموسيقي إلى السينما كتابة وإنتاجاً وإخراجاً؟

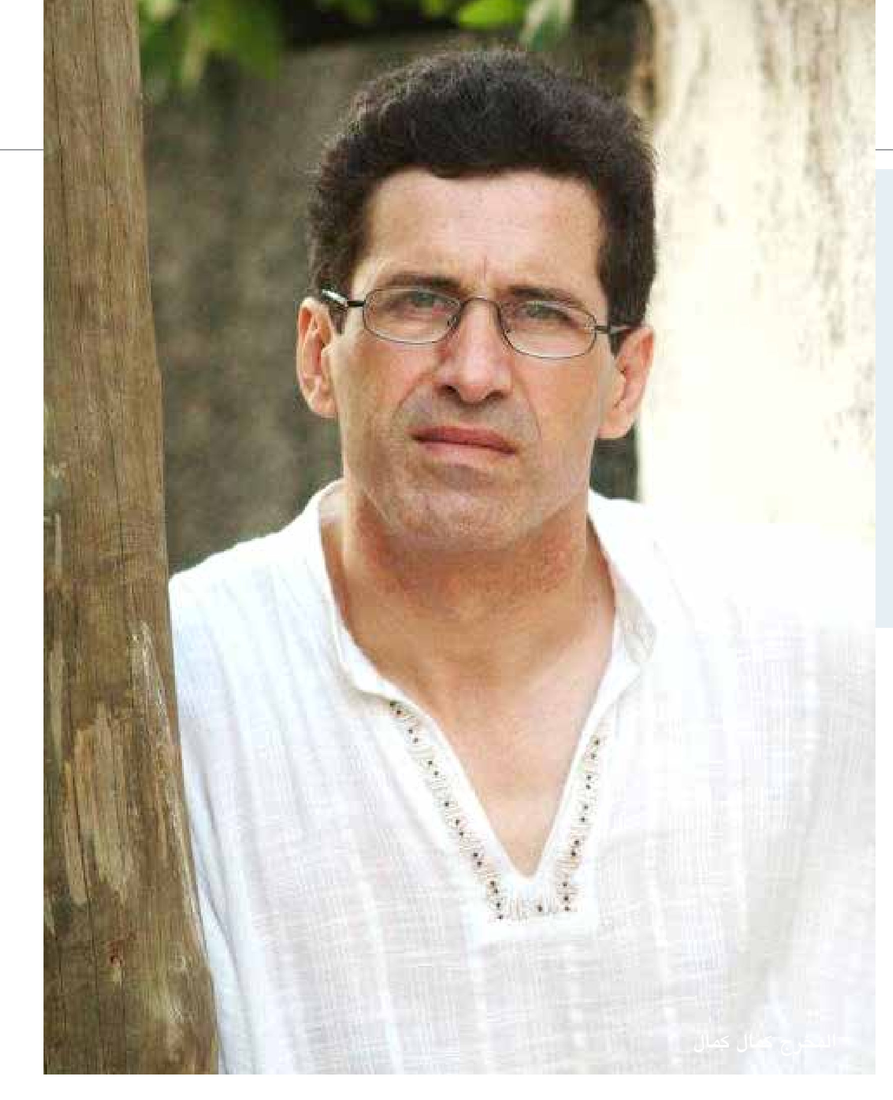
- لم أكن موسيقياً مشهوراً أو لديَّ أعمال موسيقية معروفة، بل كنت أمارس الموسيقى كرغبة ذاتية حيث لم تخرج موسيقاي للجمهور.. إلا أن السينما كانت الوسيلة التي أتاحت لي الاشتغال على الشقّ الموسيقي بشكل جيّد، وبما أنني موسيقي، وأحلامي موسيقية، فقد كان للموسيقى دور درامي في أعمالي، ففي فيلم «السمفونية المغربية» كانت أحلام أولئك الشباب تتلخَّص في إنجاز سمفونية، كما تشكِّل الموسيقى في فيلم «Sotto voice، الصوت الخفي» عنصراً درامياً وحكائياً خاصة بالنسبة للذين يفهمون اللغة الموسيقية التي تحكي بالموازاة مع الصورة والصوت واللغة... لم أكن في الأصل موسيقياً محترفاً، بل كنت مُوسِيقِيّ نفسي.. ولا أعتبر ذلك مروراً أو انتقالاً...

يتناول فيلم «طيف نزار» (2001) موضوعة الاعتقال وسنوات الرصاص.. ويعالج فيلم «السمفونية المغربية» (2005) مسألة الطموح الصعب.. بينما يسلِّط فيلمك الجديد «الصوت الخفي» الضوء على مسألة الحدود بشكل عام.. هل ثمَّة رؤية ما توحِّد أفلامك الثلاثة؟

- هناك خيط واحد واضح يتجلّى في حفظ النفس البشرية من القتل.. حينما يحكم القاضي (البطل)، في فيلم «طيف نزار»، بالإعدام على الشخص المُتَّهم يتساءل مع ذاته: هل قام بذلك كقناعة أم كواجب؟ فالقاضي يحكم بالقرائن وليس بعلمه. لقد أدرك بأنه قد تجاوز حسَّه الذي نهاه عن عدم الحكم بالإعدام، ولكن القرائن والقوانين أرغمته على ذلك.. يوجد القتل، أيضاً، في «السمفونية المغربية» لأن البطل حميد قد حارب في لبنان، وتجرَّأ على الدخول في لعبة الحرب والقتل.. والشيء نفسه في «الصوت الخفي» حيث يتمّ قتل الناس عن طريق الزجّ بهم في قضايا سياسية أو إرسالهم إلى الموت كي يتمّ الرفع من عدد القتلى بغية سحق الخصم وتجريم أفعاله تمهيداً للانتصار عليه في المحافل الدولية، فيتحوَّل من ثَمَّ إلى ضحية، ويصبح هو القاتل... الكل ينطلق من مقولة أندري مالرو: «لا شيء يساوي حياة إنسان»، وذلك ما تعلنه إحدى حوارات فيلم «الصوت الخفي» قائلة: «لا يمكن قتل الإنسان من أجل الحرية»...

يظهر أن الموسيقى كانت في «الصوت الخفي» غطاء لبعض الثغرات على مستوى كتابة السيناريو، كما هو الحال في أثناء تصوير مشاهد كثيرة داخل الغابة وقرب «خط موريس المُلَغَّم»، والتي تجاوزت الثلاثين دقيقة تقريباً دون حدوث أي شيء كبير من شأنه أن يطوِّر السرد الفيلمي والحبكة الدرامية للفيلم.. ألا ترى أن الموسيقى السمفونية كانت غير متوافقة مع الموضوع؟

- بالنسبة للثلاثين دقيقة التي تحدَّثت عنها، ففي السيناريو الأصلي يَعْلَق الناس مدّة طويلة قرب «خط موريس» فلا يمكن


المخرج جمال كمال

التعبير عن الانتظار في خمسة دقائق، فالناس يجدون أنفسهم أمام جدار كهربائي شائك، وداخل أرض مُلغَّمة، وذلك صلب موضوع الفيلم. لا أفهم كيف أن بعض النقاد يقولون إن الفيلم توقَّف في تلك المرحلة: إن لحظة التوقُّف لازمة لتوضيح البعد الإنساني والمأساوي، وإظهار حجم القتلى.. فلابدَّ من تكرار المحاولات، وما يمكن أن يواكبها من انفجار للألغام وبتر للأرجل، الشيء نفسه بالنسبة للصُمّ والبُكم.. إنها المدة اللازمة لاكتشاف تهريب السلاح، وذلك ما يصعب إنجازه خلال مدة وجيزة. أما الموسيقى فقد كان دورها أساسياً، فبعض الناس يفهمون أن توظيف الموسيقى يَتِمُّ كي تَمُرّ الصورة بطريقة أفضل، أو للانتقال من مشهد إلى آخر، فالموسيقى لغة لها من يفهمها، وهم قلة، فالسمفونية تريد أن تقول شيئاً كالرواية مثلاً، فما دمنا لا نتوافر على تكوين موسيقي في العالم العربي فإننا لا نفهم تلك اللغة، للأسف، فقد اعتدنا سماع الموسيقى كجمالية وليس كفكر.. مثلاً، عندما نسمع السمفونية الخامسة لبيتهوفن فهي تحكي لنا قصة نابليون وهو يدق أبواب فيينا، وتحكي لنا مشاهد الحرب والموت.. لم تدم موسيقى بيتهوفن وموزار لأنها جميلة فقط، بل لكونها تحمل معاني قوية وواضحة، ولا يدرك ذلك إلا من يفهم الموسيقى...

يتوافر فيلم «الصوت الخفي» على لغة موسيقية ربما لم ينتبه لها الناس الذين لم يفهموا لماذا وظفت آلة «التشيلو» (Cello) لا الكمان أو القيتارة مثلاً. لا أمتلك الحقيقة، ولكنني أقول ما أظنه...

هل كان من الضروري توظيف الراوي في فيلم «الصوت الخفي»؟ ما دوره هنا؟

- طبعاً، حينما نحكي عن الماضي فالراوي أساسي لأنه الرابط بين الحاضر والماضي، فالفيلم يحكي ثلاث قصص متداخلة: قصة الأوبرا، والحرب الجزائرية، والحاضر الذي ينجلي من خلال البنت التي يسعى الشيخ جاهداً لاستمرار الحياة من خلالها، فشبيهتها لم تمت في الحرب، لذلك يرتبك في أثناء مشاهدته لها.. يتبعها.. تخافه.. إنه يرغب في استمرارية جمالها، ويتطلَّع إلى أبدية براءتها التي قتلها المجتمع من خلال توظيف طرقه السياسية في أثناء الحرب، والعمل على تشويه جمالها جرّاء فكره المتخلِّف.

نلاحظ أن الكثير من المخرجين المغاربة يصرِّحون، أو يميلون في خطاباتهم إلى أنهم مؤلِّفون، أو ينحازون إلى هذه السينما.. فقد امتلك أحمد البوعناني ومومن السميحي، وأحمد المعنوني، مثلاً، رؤية خاصة لقضايا المجتمع المغربي، وأبانت أفلامهم عن مرجعيات ثقافية قد نتَّفق أو نختلف معها.. أين أنت من كل هذا؟

- شخصيّاً، تُعْوِزني الرؤية والمرجعية.. ولا أقوم بسينما المؤلِّف.. ببساطة، أحبّ بعض الأشياء في الحياة وأحاول عكسها على الشاشة كي أتقاسمها مع الناس منطلقاً من قناعة ذاتية تتجلّى في كوني إذا أحببت شيئاً فهذا يعني أن بعض الناس قد يحبّونه أيضاً.. أنجز أفلامي دون نيةٍ مسبقةٍ تَدّعي إنجاز تحفة سينمائية، أو تسعى إلى تغيير العَالَم. نقول إن السينما تُغيِّرُ العالم، أما أنا فأتقاسم مع الناس ما أحبُّه بكل أمانة وصدق، فإن لم يُعجبهم ما قمت به أحاول مرة أخرى، وبما أنني أحبّ الموسيقى، فإنني أضع في أفلامي ما أعشق تقاسمه مع الناس منها. يمكن ألا تحبّ ذلك، ولكن لا يمكنك نكران الانسجام الذي قد يحصل لك خلال بعض اللحظات العاطفية.. فأفضل شيء أن يتقاسم الآخر لحظة جميلة معي. وجوهر الفن هو التقاسم. ترتكز سينما المؤلِّف على قيام شخص واحد ببلورة الفكرة وكتابتها ثم إخراجها فيما بعد، فضلاً عن رؤيته وتصوّره الخاصَّيْن للفيلم. ولا تعني سينما المؤلِّف السينما الأدبية أو الفكرية أو الفلسفية فقد نجد ذلك في الأفلام التجارية أيضاً.. إنها أفلام تغيِّر العالم من حيث استشرافها للأحداث قبل حصولها بثلاثين أو أربعين سنة تقريباً...

العودة إلى حمص

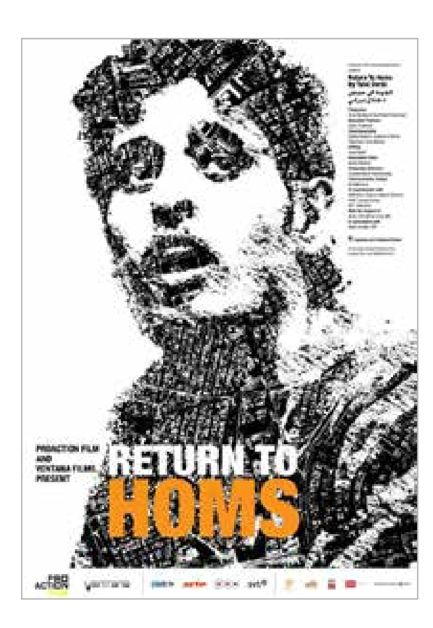
أناشيد الحياة والموت

مها حسن

ربما يشعر المتفرِّج وهو يشاهد فيلم «العودة إلى حمص» للمخرج السوري طلال ديركي، أنه أمام فيلم بدون مخرج، فهنا الأخير ترك البطل ورفاقه يصنعون الفيلم الذي فاز مؤخَّراً بجائزة أفضل فيلم وثائقي في الدورة الثلاثين لمهرجان ساندانس الأميركي للسينما المستقلّة، ووصفه الناقد الأميركي ويزلي موريس بأنه برميل بارود سينمائي وسط الجبهة.

لم يتدخل طلال ديركي (متخرِّج في المعهد العالي للسينما/ أثينا عام 2003) كثيراً في فيلمه الذي أُنتج باشتراك بين شركة بروآكشن فيلم، وفينتانا فيلمز، بل ترك المَشاهد تنساب بتلقائية، معتمداً على الحدث الطارئ وتوثيق اللحظة الآنيّة. فهو حين ينتقل مع بطله الرئيسي (عبد الباسط ساروت) من مكان إلى آخر، راصداً ما يشبه يومياته في القتال، لا يعرف ماذا ينتظره. كل شيء يتمّ في هذه اللحظة، لحظة التصوير، دون توقُّع، دون تحضير، دون تدخُّل. كأنه القدر السوري فقط، هو صائغ الفيلم، كما يصوغ حياة السوريين.

ترصد كاميرا صاحب «رتل كامل من الأشجار»، 2005، و«اليوم الرابع والثلاثون» 2007، عبد الباسط الساروت، حارس المرمى السابق للمنتخب السوري للشباب لكرة القدم، ونادي الكرامة، وأحد أبرز الأصوات التي قادت التظاهرات السلمية بالأناشيد، قبل أن يحمل السلاح لمواجهة نظام بشار الأسد. تتبعه الكاميرا في التظاهرات السلمية التي يخرج فيها محمولاً على أكتاف أصدقائه، أو متسلِّقاً منصّات مصنوعة من أعمدة خشبية



جُهِّزت سريعاً ليمسك بالمايكروفون، ويهتف ويغني، أو يرقص على أنغام أغاني الوطن: جنة جنة جنة، سوريا يا وَطنّا...

هي الحياة العادية لبطل عادي، لفرد من أفراد المجتمع السوري الذين صاروا أبطالاً في الثورة، دون قصد، ودون رغبة بالبطولة، كل ما يريدونه، هو الدفاع عن كرامتهم وكرامة الوطن. وعبد الباسط هو واحد من آلاف الناس العاديين، لا خبرة له في السلاح، وليس لديه الكثير من العتاد، لكنه بإمكانياته الصغيرة يذهب إلى الجبهة.

إلى جانب شخصية عبد الباسط يرصد طلال ديركي (مواليد دمشق 1977)، حكاية متقطّعة للناشط الإعلامي «أسامة» أحد الذين برزوا في توثيق الأحداث، وهو أيضاً من أبناء حمص، من حيّ الخالدية، وقد أُصيب بشظايا قذائف الهاون، ثم انقطعت أخباره في أثناء الفيلم بسبب اعتقاله من قِبَل النظام.

يكاد عبد الباسط يفقد صوابه وهو يصرخ في الفيلم مشيراً إلى الجثث في الشوارع، حيث الموت ينتشر بشكل مرعب يفوق التخيُّل، وكأن عبد الباسط يستنجد بالكاميرا لتنقل للعالم عار الجثث المتروكة التي لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها، خوفاً من القنص أو القذائف المتساقطة.

الخراب هو المفردة التي تفاجئ العين وتربكها. لا يمكن لأي فيلم تخييلي أن يتفوّق على لقطات الخراب الواقعية. تلك الغرفة الأنيقة، حيث الستائر البيضاء، الفرش الأنيق، وقد سقط أحد جدرانها بالكامل فأصبحت مفتوحة على المدينة. ثقوب في كل مكان، العمارات المُخَرَّبة وكأننا أمام مشهد أسطوري لحرب قديمة. البيوت التي هجرها سكانها، الممرّات التي حُفِرت بين البيوت، في الجدران التي يفضي أحدها إلى الآخر، لتكون بمثابة ممرّ مشاة آمن إلى حَدّ ما، حيث العبور من بيت إلى آخر، عبر الفجوات والجدران المحطّمة... المطبخ الذي ذهب إليه أسامة أسود بالكامل، بقايا المجلى، بقايا الصحون، بقايا كل شيء، كل البيت هو مُجَرَّد بقايا.

«أطلب حشيش ولا تطلب دخان»، يقول الشباب أحدهما للآخر وهم يتحدثون بصوت يشبه الصراخ. وفي ما يشبه المشفى الميداني، غرفة بعِدّة أسِرّة، وجرحى يموت أغلبهم لانعدام المواد الطبية، فيستمرّ بكاء الرجال وسط مواكب التشييع على أنقاض المدينة والبشر.



كلما شعر باقتراب الموت تحدَّث الساروت عن أمنية الشهادة. يتحدَّث عنها وهو في حالة الاسترخاء، وفي أثناء حديثه مع الأصدقاء، وقبل الذهاب إلى المعركة، ترافقه الأمنية في حالات اليأس والتعب. وحين يموت رفاقه، ويحسّ بأن كل من يحبّهم ماتوا، يرغب الساروت بالشهادة. وكذلك في حالة القتال، لمّا أُصيب الساروت بشظية في ساقه، راح يوصي أصحابه بما يشبه الهيستيريا: لا تنسوا دم الشهداء. في هذه اللحظة، يتحوَّل الساروت إلى كتلة انفعال مندمجة مع أصوات الغائبين، تجعله يصرخ باسم جميع الشهداء. وبعد الصدمة، وعودة الاسترخاء، وانزياح الموت قليلاً، يتحدَّث عن النسيان، فيلتقطه مخرج الفيلم ليسأله عن النسيان، فيجيب أن النسيان نعمة، ولكننا لا ننسى الأبطال الذين استشهدوا.

ولأن الصورة تمرّ سريعاً، فإن أناشيد الساروت، المرتجلة غالباً، ومنها ما هو مأثور في ذاكرة الثورة السورية، تستحقّ التدوين. الساروت المنهمك في ترتيب الجبهة، وتوزيع الأدوار، وتوضيح مخاطر العودة إلى القتال لا ينفكّ ينشد ترنيمات الثورة، لحشد أصحابه عاطفياً، وبالأدق، لحشد ذاته. فكأنه يستلهم القوة والثبات من الأناشيد العفوية المرتبطة بالسرد الشعبي اليومي.

تستحقّ هذه الأناشيد التدوين والتوزيع موسيقياً لتصل إلى الآخر، إلى الجيش مثلاً. ففي نشيد مؤثّر يدعو إلى الأخوّة بين الجيش والشعب، ويتساءل: كيف يقتل الجيش الشعب؟ وجماليات أناشيد الساروت، تستحقّ -وحدها- وقوفاً مطوَّلاً، وهي أناشيد ترويها النساء عادة في القصّ الشفوي؛ من نشيد الموت والحرب، إلى أناشيد الحياة والثورة، والتمرُّد، والأمل...

وربما لغياب النساء في ساحات المواجهة يستعير الرجال أناشيدهن، ويصنعون القهوة، ويحضّرون الطعام، ويطبّبون الجروح... ذلك أن النساء في فيلم «العودة إلى حمص»، عابرات، مع أنهن أساسيات في حياة الرجال؛ فأم الساروت، مثلاً، تبدي رغبتها في الوجود مع الشباب لتطبخ لهم، وتعتني بهم. لكنه فيلم يصنعه الرجال الذين يذهبون إلى الحرب محاولين الدفاع عن الوطن، عن كرامة الأمهات. الثورة أنثى؟ يسأل طلال الساروت، ويؤكّد لديركي: الثورة أنثى.

وفيلم عن الرجال، قد لا تحتمله النساء: الموت المستمرّ، البيوت التي تتخرَّب، وتفقد جدرانها وأثاثها في كل لحظة، الأنفاق الممتدّة من شارع لآخر، العيش الشبيه بنضال في كل لحظة ضدّ موت محتمل... لا تحتمل النساء كل هنا، وربما، لأن ثمة هكذا رجال، قرَّروا القتال رغماً عنهم، بعد أن فقدوا الأمل بالطرق السلميّة، فراحوا يقاتلون، ويموتون نيابة عن غيرهم، وعن النساء، لإبعاد الموت والذلّ عن الشعب، وعن النساء.



«12 سنة عبداً»

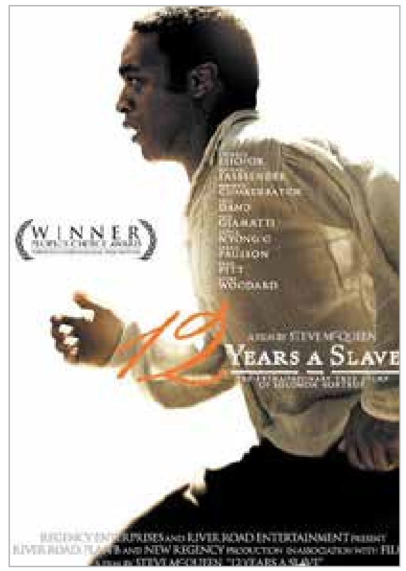
في سبيل الحرّيّة

صلاح هاشم مصطفى

فيلم «12 سنة عبداً» للبريطاني ستيف ماكوين، الحاصل على أوسكار أفضل فيلم في هوليوود هذا العام، ليس فيلماً بديعاً عن موضوع العبودية فحسب، بل هو فيلم رائع أيضاً عن تلك «المحاولة الإنسانية» النبيلة في سبيل الحرّيّة، وبكل مافي هذه «المحاولة» من عذاب ومرارة وذل ومهانة، تعذيب وقسوة، من أجل الخروج من جحيم جهنم في العتمة تحت الأرض، إلى ذلك الضوء الذي يمنح حياتنا زهوها وبهجتها، في نهاية ذلك النفق المظلم الذي يظهر لنا دوماً من تحت الأرض وكأنه يمتدّ هكذا وإلى ما لا نهاية..

إذ لا يكتفي ستيف ماكوين في فيلمه بتقديم بانوراما للظروف التاريخية التي كانت تتحكّم في تجارة العبودية في العالم الجديد، أميركا في فترة الأربعينيات من القرن 19 فحسب، بل يقدّم -أيضاً- من خلال فيلمه «وثيقة» سينمائية باهرة تشيد بمجد الكفاح والنضال من أجل استعادة المرء لحرّيّته المسلوبة، و«شهادة» ضدّ قهر الإنسان، وتأميم حرّيّته واستعباده، وظلمه وحبسه وتعذيبه، ليس فقط خلال تلك الفترة التي يناقشها الفيلم، بل للحاضر أيضاً، ولكل العصور..

ولذلك فهو فيلم بالغ القسوة في مَشاهده، ولكنه فيلم يمتّعنا -أيضاً، إلى حد الثمالة- بفنّه وأسلوبه، ويطهّرنا هكذا -كما في كل تراجيديات المسرح اليوناني القديمة- من كل سوءاتنا وأدراننا.



يعتمد الفيلم على قصة واقعية، وهي السيرة الذاتية لـ (سولومون نورثورب)، وهو الرجل الأميركي الأسود من أصل نيجيري، كان يعمل نجاراً وعازفاً للكمان، وتَمَّ اختطافه وبيعه كعبد من العاصمة واشنطن سنة 1841 على يد عصابة من تجّار العبيد الأميركيين المجرمين من البيض، ويصوّر الفيلم ما جرى في أثناء عملية اختطافه، والطريقة التي كان يعامل بها المختطفون من الأميركيين السود، الذين كانوا ينعمون -كما هو معروف آنذاك- بحرّيتهم في الشمال الأميركي، وتُتاح لهم فرص كثيرة للتحقُّق، حتى إن (سولومون) يبرع في العزف على الكمان، ويؤسِّس بيتا لزوجته وأولاده، ويعامَل باحترام في منتديات الموسيقى في مدينته واشنطن التي كان يغشاها، ويحظى بكل تقدير لِفَنّه وبراعته في العزف، وعلى الرغم من ظروف التضييق على السود، وعدم نيلهم لكل حقوقهم آنذاك في ولايات الشمال، إلا إنهم – كما يكشف الفيلم - لم يكونوا يعُامَلون في واشنطن، كما يُعامَل العبيد في مدن وولايات الجنوب الأميركي.

ويصوّر الفيلم -بعد اختطاف سولومون- حياته كعبد من أحد مزارع القطن في ولاية لويزيانا، حيث يقاسي المسكين من نير العبودية لمدة 12 عاماً، ويبسط هنا مخرجنا ستيف ماكوين فيلمه لكي يقدِّم بانوراما كاملة، دموية ومرعبة في آن واحد، لواقع وظروف السخرة والعبودية، وآليّاتها وأيديولوجيتها وفكرها، ليس فقط من خلال تصوير العبيد ومشاهد التعذيب على وقع وقرقعة السياط لاغتصاب الروح والبدن. بل من خلال تصوير مجتمعات السادة البيض أيضاً في تلك الولايات الجنوبية «الهمجية»، والتوغُّل عميقاً في أفكارهم وحفلاتهم، وتصوُّراتهم -أيضاً- حول مفاهيم العدالة وذلك الانتهاك غير القانوني السافر البربري للإنسانية وحقوق البشر، وتقديم ذلك من خلال مشاهد في منتهى



مشهد من فيلم «12 سنة عبداً»

«الواقعية ».

ويؤسّس ستيف ماكوين فيلمه في هذا الجزء الذي يقضي فيه (سولومن) فترة 12 سنة عبداً، على حبكة بسيطة، حيث إن (سولومن) الذي كان يتمتّع بحرّيّته في واشنطن يجيد القراءة والكتابة، وينصحه بعض العبيد بأن لا يكشف عن ذلك حتى لا يقتل في التوّ، وعليه فإن استرداده لحرّيّته يصبح رهناً بكتابته لرسالة تصل إلى بعض معارفه في واشنطن، لكي يسارعوا إلى نجدته، وتخليصه من براثن صاحب المزرعة الأبيض.

ويجعلنا ستيف ماكوين وهو يبسط لنا تلك البانوراما «التاريخية» المذهلة لظروف العبودية في تلك الفترة من تاريخ أميركا، نتابع -في الوقت نفسه- محاولة (سولومون) كتابة وإرسال هذا الخطاب، ويربطنا طوال الجزء الثاني بتلك «الحبكة» من خلال عنصر «التشويق» فنتساءل إن كان سولومن سينجح في محاولته، وإن كان ملاحظ العمال الأبيض المنوط به الإشراف على العبيد في المزرعة وبعد أن عرف بأمر الرسالة التي كتبها (سولومون)، سيتعاطف معه بجدّ، ويقوم بوضع الرسالة في صندوق البريد في أقرب قرية إلى المزرعة، أم إنه سيرفض.

فيلم «12 سنة عبداً» يعتمد على منهج التوثيق «الواقعي» الخالص، وينحو مخرجه نحو «الطبيعية» القحّة، حتى إن الفيلم من فرط واقعيته وطبيعيته - كما في أفلام المخرج الفرنسي موريس بيالا -تكاد تحسبه فيلماً وثائقياً وأنت تشاهده، إذ يلتزم مخرجه التزاماً دقيقاً جدّاً بإعادة تمثيل أحداث وقعت بالفعل، للتأكيد على مصداقيتها حتى لو بدت لنا مفرطة في ميلودراميتها، وبكل تلك التفاصيل التي يشتغل عليها ببراعة وحِرَفيّة عاليتين.

ستيف ماكوين في فيلمه، يكشف عن تلك الأحداث – العبودية وتجارة العبيد - التي مهّدت في أميركا لقيام الحرب الأهلية، ويشتغل على عناصر فيلمه جميعها متوخّياً «الصدق» في تصويرها، من دون مكياج أو استعراض عضلات إخراجية أو بهرجة.

وعلى الرغم من أن الفيلم ينتهي، ومن دون أن نعرف كيف تغافلت تلك الإدارات في الولايات الجنوبية المعنية عن ضبط عمليات بيع العبيد، وتعدُّد حالات خطف الأميركيين السود الأحرار وبيعهم، والادّعاء بوجود أحكام قضائية بصحة عمليات البيع، كما ينتهي بأن يكون «خلاص» (سولومون) بعد أن قضى 12 سنة عبداً على يد «رجل أبيض».

إلا أنه يظلّ أحد أهمّ وأجمل الأفلام التي صنعت عن العبودية في تاريخ السينما، لأنه اهتمّ بتصوير المشاعر الإنسانية، من حبّ وكراهية، عند العبد الأسود، وعند السيّد الأبيض بالمثل؛ حيث يحبّ السيد الأبيض -في الفيلم- امرأة شابة من العبيد في مزرعته ولا يعرف كيف، ولا يفرّق بين النوع الإنساني. ولم يصنع ماكوين فيلمه لكي «يحاكم» أو يرفع قضية على السادة البيض لعقابهم على ما ارتكبوه بحق السود في تاريخ أميركا كما فعل المخرج الأميركي كوينتن ترانتينو في فيلمه عن العبودية في أميركا.

«أوسكار» كيت بلانشيت

أحمد راضي

لم يكن فوز «كيت بلانشيت» بالأوسكار مفاجئاً على الإطلاق، ليس لأنها ممثّلة بارعة بالفعل، وتستحق الجائزة فقط، بل لأن سرّاً غامضاً يكمن في الشخصية التي قامت بأدائها في فيلم «ياسمين أزرق» وهي الشخصية نفسها التي منحت «فيفيان لي» أوسكارها الثاني بعد أوسكارها الأول في «ذهب مع الريح»، وهي أيضاً الشخصية التي لمعت كل ممثلة في أدائها في اقتباسات مسرحية وسينمائية لاحقة في أميركا، وإيطاليا، ومصر، وغيرها، ويبدو مع الزمن أن هذه الشخصية ستصبح المعادل لشخصية هاملت التي يحلم كل الممثلين بأدائها يوماً ما.

كتب الشخصية (بلانش دوبوا) الكاتب المسرحي الأميركي تنيسي وليامز، وهي الشخصية الرئيسية في مسرحيته الشهيرة «عربة اسمها الرغبة» التي حاز عنها جائزة بوليتزر عام 1948 بعد عام واحد من كتابتها. وقد أخرجها مسرحياً للمرة الأولى المخرج الأميركي من أصل يوناني إليا كازان عام 1947، ثم في المرة الثانية أخرجها الإنجليزي لورانس أوليفييه عام 1949، ثم أعاد إخراجها إليا كازان سينمائياً عام 1951. وعلى الرغم من وجود ممثّلة كبيرة مثل «جيسيكا تاندي» في عرض إليا كازان المسرحي، وممثّلة مخضرمة مثل «فيفيان لي» في فيلم إليا كازان السينمائي، وبالرغم من أن شخصية بلانش هي الشخصية المحورية التي تدور في فلكها المسرحي وجميع الشخصيات الأخرى، إلا أن ممثّلاً كان نجمه آخذاً في الصعود بقوّة اسمه (مارلون براندو) قد خطف الأضواء تماماً في كلا العرضين بدور صهرها (ستانلي كوالسكي).

صحيح أن «فيفيان لي» حصلت على الأوسكار (عام 1999) عن دورها، بينما لم يحصل (مارلون براندو) سوى على ترشيحه الأول حينها، لكن حديث الأوساط في ذلك الوقت كان متمحوراً حول ذلك الشاب ذي الثلاثة والعشرين عاماً، والذي سيصبح لاحقاً أحد أهَمّ الممثّلين الأميركيين، ففي المشهد الأول الذي يجمع بين «فيفيان لي» و«مارلون براندو» نتابع فيفيان لي وهي تضع انفعالاتها وحركاتها الجسدية على السطح، ثم نصطدم بمارلون براندو كما لو كان جاهلاً بأنه يقوم بتصوير فيلم سينمائي، حيث يقوم بتغيير قميصه وهو يمضغ علكة دون اكتراث لشيء، وكأننا أمام مشهد تَمّ «مونتاجه» من نسختين مختلفتين للفيلم: واحدة في الأربعينيات، والأخرى في السبعينيات وسط أداء فيفيان المسرحي، بل وكأننا في مسرحية كازان نفسه، بينما كان براندو هو الوحيد الذي يتنفَّس سينما ثورية ومتحرِّرة من المسرح، أي بشكل السينما الذي نعرفه الآن.

ما فعله المخرج وودي آلان مع كيت بلانشيت في «ياسمين أزرق» هو أنه أعاد الأضواء من جديد إلى شخصية بلانش التي أسماها (جاسمين)، تحرَّر من قيود المسرحية، وأخذ الشخصية إلى آفاق أوسع وتفاصيل أكثر معقولية وأقلّ مأساوية ما جعلها شخصية أكثر حميمية من تلك التي كتبها تنيسي وليامز قبل 66 عاماً. ولعلّ أهمّ ما فعله وودي آلان في نسخته الجديدة أنه أضاف شخصية زوجها (هال) الذي لعب دوره «إليك بلدوين» والذي لعب -من قبل- دور (ستانلي كوالسكي) في اقتباس تليفزيوني للمسرحية عام 1995. أهمية شخصية الزوج (هال) أوجدت العديد من الحلول الدرامية، فهو من ناحية سيكون السبب في تاريخ الخلاف بين (جاسمين) وأختها غير الشقيقة (جينجر)، بدلاً من القصة الكلاسيكية للأخت الصغرى «ستيلا» التي ستتزوج من رجل ينتمي إلى طبقة اجتماعية أقلّ، مما سيتسبَّب في تصدُّع العائلة كما في نسخة تنيسي وليامز، نجد المخرج وودي آلان يجعل الخلاف حول المال ممثّلاً بين الزوج (هال) و(جينجر) وزوجها، فبدلاً من أن

يستثمر (هال) أموال (جينجر) وزوجها التي ربحاها في اليانصيب سيسرقها ضمن أعماله الاحتيالية التي ستنكشف لاحقاً، وهكذا يتجنَّب آلان التوتُّر الطبقي بين أخت كبرى تلوم الصغرى على زواج غير ملائم، مفضِّلاً الصراع النفسي في شحنة سلبية مكبوتة على وشك الانفجار من الصغرى تجاه الكبرى التي تسببت في إهدار فرصة حقيقة لحياة أفضل، وقد كانت أيضاً على وشك إفساد علاقتها الجديدة مع صديقها «شيلي».

من ناحية أخرى (جاسمين) لم تظهر خائرة القوى كما في النسخ السابقة، ولم تستلم للواقع وتعترف أن عليها أن تعيش حياة مختلفة كليّاً عن حياتها السابقة؛ فهي هنا ترفض الصديق الفقير الذي يفرضه عليها «شيلي»، والأهمّ من ذلك أنها تبحث عن وظيفة ما تحفظ لها ماء الوجه، ولكنها تجد أن الأمور تغيَّرت كثيراً، وأن الحصول على وظيفة محترمة ليس أمراً سهلاً، وبالرغم من ذلك تنهب إلى عمل متواضع في الصبح في عيادة طبيب، وتتعلَّم دروس الكمبيوتر في المساء، وهو ما يشكِّل عامل ضغط نفسي، لنلك فإن ثورتها المكتومة في أثناء لعبهم وضجيجهم تكون إنسانية ومفهومة.

في النهاية، (جاسمين) تدرك أن كل ماتفعله مُجَرَّد عبث لن يفضي إلى شيء، وفي حقيقة الأمر هي لم تَعُدْ تجيد شيئاً في الحياة سوى أن تكون زوجة جميلة، تصلح أن تصاحب زوجها في حياته الاجتماعية بمظهر لائق وهو ما يجعلها تقرِّر أخيراً اصطياد رجل يصلح أن يكون زوجاً مثالياً، قبل أن يهدم زواجها السابق فرصتها الأخيرة في نوع من الانتقام الدرامي العادل.

جميع التفاصيل الدرامية الأخرى في نسخة آلان كانت عصرية ومنطقية: طريقة تدمير (جاسمين) لحياتها السابقة، محاولاتها إمساك زمام الأمور، ثم المفاجأة التي ألقاها «هال» في وجهها، والرغبة العنيفة في الانتقام عندما شعرت أن كل العالم الجميل والمثالي شديد الترفيه الذي تعيش فيه أوشك أن يصبح في عداد أحلام اليقظة، وتصميم الشخصية العصري المتوازن الدقيق من آلان جعلت منه «كيت بلانشيت» أداءً لا يُنسى من لحم ودم ودموع وتوتُّر صادق في كل لحظة منه.



فيفيان لي ومارلون براندو في « عربة اسمها الغربة »


مشهد من فيلم «نبراسكا»

الطريق الثالث نحو نبراسكا

إبراهيم حاج عبدي

لا شيء يجذب في فيلم «نبراسكا» للمخرج ألكسندر باين سوى بساطته. وليس ثمّة ما يميّز أداء ممثّليه سوى عفويَّتهم، وهو لا ينطوي على أي مضامين أو قضايا كبرى باستثناء البحث عن الوهم، والحنين إلى الماضي البعيد. لكن تلك البساطة والعفوية اللهفة نحو معانقة الأصدقاء القدامى والأمكنة التي شهدت طفولة البطل وصباه هي- بالضبط- ما يمنح هذا الشريط السينمائي مذاقاً خاصّاً.

تدور أحداث الفيلم (سيناريو بوب نيلسون)، حول رجل عجوز هو وودي غرانت «بروس ديرن» غزا الشيب رأسه ولحيته. يعاني من الفراغ والملل، ويطمح إلى التعلُّق بأي شيء يعطي قيمة لسنواته الأخيرة التي تمضي برتابة قاتلة. وسط هذا السأم العارم تصله رسالة تخبره بأنه حصل على جائزة قيمتها مليون دولار، وعليه أن يذهب إلى مدينة لينكولن في نبراسكا لاستلامها.

لن يخطر في باله قَطّ أن هذه خدعة، فهو، أساساً، ينتظر أملاً من هذا النوع، وتذهب كل محاولات ابنيه وزوجته لإقناعه بأن الأمر محض خدعة. يخضع الابن الأصغر ديفيد (ويل فورت) لرغبة والده العنيدة ويرافقه من مونتانا، حيث تعيش الأسرة، إلى نبراسكا.

هنا يتحوَّل الشريط إلى ما يُسَمّى (أفلام الطريق). محطات وأمكنة تعبر خيال الأب، وكلما اقترب من نبراسكا، موطنه الأصلي، اتَّقد وهج الذكريات. ها هو الأب والابن يستعيدان صور الماضي. يبوحان بمكنونات الروح، ويتبادلان الندم والشكوى. كل ذلك يجري على خلفية مشاهد جميلة تظهر الريف الأميركي بحقوله وجباله وسهوله الفسيحة التي صُوِّرت باللونين الأبيض والأسود. هذا المقترح البصري الذي أراده المخرج لفيلمه يتناسب مع مناخات الفيلم الذي يصلنا عبر مسحة شفيفة من



مشهد من فيلم «نبراسكا»

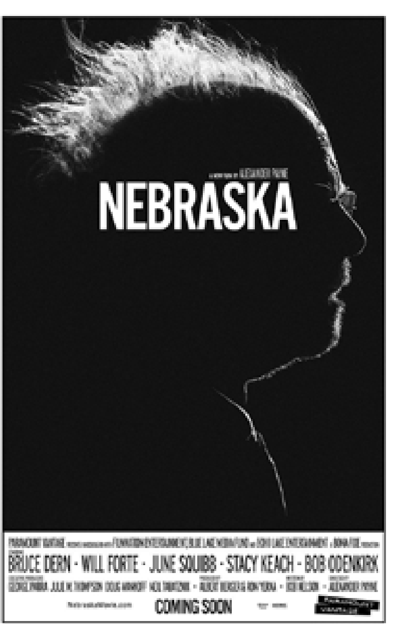
اللون الرمادي المتأرجح بين الأبيض والأسود، فالحديث، هنا، عن الماضي الذي يظهر خلف الحجب السميكة على هذا النحو القاتم كي يزيد جرعة الأسى.

يقف الأب والابن في منطقة «هوثرون» القريبة من مدينة لينكولن، حيث يسكن الأقارب والأصدقاء، وينضمّ إليهم الأم والابن الآخر لتكتمل حلقة الأسرة التي راحت تستعيد الذكريات والتواصل مع العديد من رفاق الطفولة والشباب وزيارة الأماكن التي باتت شبه مهجورة والتي كانت في ما مضى مأهولة بالناس والنشاط التجاري والصناعي والعلاقات الاجتماعية. وتمضي الرحلة رغم المصاعب وثقل الذكريات، فالأب مُصرّ على الوصول إلى هدفه. والأبناء يحاولون أن يُفهموه بأنه ذاهب للبحث عن الوهم. وأخيراً يصل الأب إلى مدينة لينكولن حيث مقرّ الجائزة ليكتشف أنها خدعة ووهم.

لم يفز الأب بالجائزة. لكنه فاز بجائزة رمزية، فهو استعاد- عبر هذه الحيلة الدرامية- سنوات حياته مع الأهل والأصدقاء، وزار أماكن احتضنت مغامرات الطفولة والصّبا، كما أن ابنه ديفيد أراد أن يكافئه، إثر خيبته، بأن اشترى له- كما كان يتمنّى لو أنه فاز حقاً بالجائزة- جهاز ضغط هواء كهربائي، وشاحنة (بيك آب) راح يقودها بنفسه كمن يمارس طقساً مقدّساً فَقَدَه منذ سنوات طويلة.

ما يميّز المخرج (باين)، صاحب «الأحفاد»، و«عن شميدت» و«طرق جانبية»، هو إتاحة المجال أمام ممثّليه كي يظهروا مهاراتهم على نحو عفوي، وهو ما يفعله بروس ديرن الذي أدّى دور الأب العجوز والذي نال عنه جائزة أفضل ممثّل في مهرجان كان الأخير، كما رُشّح لجائزة الأوسكار 2014 لأفضل ممثّل.

بملامحه الحزينة التي تبدو وكأنها ستنفجر بالبكاء، ونظرات عينيه الضائعة الشاخصة نحو الأفق الفسيح، استطاع «ديرن» أن يقدّم شخصية مقنعة ومتناسبة مع طبيعة الدور سواء عبر تعابير وجهه الذي حفر الزمن فيه قصص اللوعة والخسارات، أو من خلال حركاته الطفولية الناعمة، أو تصرُّفاته التي بدت



خاضعة مستسلمة، لكن مع إصرار عنيد، ومزاج متقلّب بين البراءة والعنفوان.

الفيلم الذي بلغت تكلفته الإنتاجية نحو 12 مليون دولار (وهو رقم ضئيل قياساً إلى إنتاجات هوليوود الضخمة) لا يأبه بمعايير شبّاك التذاكر، ولا يرضخ لأهواء عشّاق السينما الأميركية التقليدية. إنه فيلم يسير عكس التيار ليظهر الوجه الآخر لأميركا بعيداً عن الأضواء والثراء؛ ففي هذا الفيلم نحن إزاء طبقات مسحوقة مهمَلة تنتمي إلى القاع، وغالبية شخصيات الفيلم من كبار السنّ العاطلين عن العمل، يعيشون حياة بائسة، ويجترّون الذكريات، وينشغلون بمشاجرات صغيرة، ولا يبدو أن ثمة أملاً قد يُحيي في أرواحهم الحلم الجميل.

بهذا المعنى فإن «نبراسكا» ينطوي على بعد هجائي خفي، ذلك أن الولايات المتحدة لا يمكن أن تُختزل بوسامة نجوم هوليوود، ومغامراتهم المرحة في بلاد العم سام، وإنما ثمّة زوايا قاتمة لطالما أهملتها السينما، وها هو إلكسندر باين يغيّر مسار العدسة ليرصد بساطة أسرة أميركية متواضعة تحلم بالثراء، وتشتاق إلى الماضي، وتصل إلى نهايات الحياة من دون بطولات وأمجاد.

انسجم ايقاع الفيلم الهادئ والرصين مع هذه الأجواء الدرامية المشحونة بالدفء والألفة والشجن، لكن ذلك لا يحوّل الفيلم إلى نشيد تراجيدي متجهّم، بل على العكس ثمّة مفارقات مضحكة، وسخرية لاذعة، ومواقف طريفة مع توليفة مونتاجية محسوبة بعناية، وموسيقى تصويرية نابعة من روح الثقافة المحلّيّة، فضلاً عن الحوارات التي تدور بين الشخصيات لتعبّر عن مستواها الثقافي، وعن أحلامها المؤجّلة على الدوام.


مشهد من فيلم «تقاطع طريق»

دروب مظلمة

برلين: محمد نبيل

التطرُّف الديني يقتل الطفولة، ويغتال روح المجتمع. فكرة جوهرية أوّليّة نستخلصها بعد مشاهدتنا للشريط الألماني «تقاطع طريق» لمخرجه «ديتريش بروغمان». الفيلم استطاع مؤخراً بجرأته وتعريته للمسكوت عنه في ألمانيا انتزاع جائزة أفضل سيناريو في مهرجان برلين السينمائي الدولي في دورته الرابعة والستين. وتُعَدّ الجائزة اعترافاً بقيمة العمل السينمائي المتميِّز الذي أبدعه الأخوان آنا وديتريش بروغمان.

بدأ مخرج الفيلم «ديتريش بروغمان» (1976) حياته الفنية بعد دراسة الإخراج السينمائي في أكاديمية السينما والتليفزيون في مدينة «بوتسدام» القريبة من العاصمة الألمانية. كما يشتغل محرّراً في مجلة سينمائية، ويعيش حالياً في



العاصمة الألمانية برلين.

بدأ هذا المخرج الشاب أولى أفلامه الروائية الطويلة عام 2006، حين أخرج فيلم «تسعة مشاهد»، قبل أن يخرج فيلمه الروائي الثاني «اركض عندما تستطيع» عام 2010. وفي عام 2012 أخرج فيلمه الثالث «3 غرف نوم، مطبخ وحمام». وهذا العام يفاجئ جمهور الفن السابع في مهرجان برلين السينمائي الدولي بفيلمه الجديد والمثير «تقاطع طريق».

يحكي الشريط عن (ماريا) فتاة تعيش في عائلة كاثوليكية متشدِّدة، تضمّ - إلى جانب الأم والأب - إخوتها الثلاثة والمربِّية ذات الأصول الفرنسية. تأثّرت «ماريا» بشكل ملفت وغريب بخطابات القسّ الذي تقمَّص شخصيته ببراعة الممثِّل «فلوريان ستيتر»، وهو الدور السينمائي الذي أشادت به كذلك الصحافة الألمانية.

خطاب القسّ الداعي إلى التضحية في سبيل يسوع المسيح وجد صداه في نفس «ماريا» حين قرَّرت أن تتخلّى عن المتع الدنيوية من أجل التقرُّب أكثر من السماء، وتقدِّم نفسها كقربان في سبيل يسوع المسيح. العائلة المتشدِّدة وظروف صراعها مع أمِّها وشروط البلدة الصغيرة، كلُّها عوامل ساعدت (ماريا) على تبني أفكار دينية متطرِّفة، كرفض الموسيقى، والإمساك عن الأكل والشرب وطقوس عدة، فكانت ضحية هذا التشدُّد حيث لفظت أنفاسها في المستشفى، فينتهي الشريط بنهاية حياتها.

أمّ (ماريا) تصرّ على قهر ابنتها والضغط عليها بشتى الوسائل كمنعها من ممارسة الموسيقى التي لا تتناسب مع أيديولوجيتها الدينية بدعوى أنها موسيقى شيطانية. «ماريا» تتعرَّف على زميل في المدرسة، وتتقرَّب منه حتى عرض عليها فكرة الرغبة في الانضمام إلى كورال كَنَسي» يغنّي فيه هو وزملاؤه أغاني «السول». لكن الأم ترفض الفكرة بعنف، وتصرخ في وجه ابنتها التي، بمُجَرَّد التعبير عن رغبتها في الغناء وممارسة هذا النوع من الموسيقى، تكون قد ارتكبت إثماً في نظرها.

إصرار الأم عَبَّرت عنه طيلة الفيلم بلا توقُّف وحتى بعد رحيل ابنتها في المستشفى، فالتطرُّف يعمي القلوب، ويقتل الحُبّ، ويغتال الطفولة. تعيش الأم حالة نفسية غير عادية، فهي تحبّ ابنتها، لكنها في الوقت نفسه تؤمن بمعتقدات أسطورية متشدِّدة، وترى فيها حلاً يمكن أن ينقذ (ماريا) المُسَجّاة على سرير الموت. تأتي الأم بالقسّ من أجل التبرُّك، لكن بركة القس تتبخَّر في السماء، وتسقط الفتاة على إثرها ضحيّة. لكن الغريب في الأمر هو أن الأم ظلت تحمل الأفكار نفسها حتى بعد رحيل (ماريا) حيث قالت إن «موت ابنتها هو عبارة عن طقس ديني افتدت به ماريا شقيقها المريض، ونالت به بركات الرَّبّ».

(ماريا) وجدت نفسها بين عائلة متطرِّفة دينياً وقسّ يخاطب جوارحها بكلامه عن الصلاة وقهر النفس وممارسة الطقوس الدينية القاسية، فقامت بكل شيء حتى لا تسقط في الخطيئة بحسب اعتقادها. وهكذا، انتحرت (ماريا) ببطء أمام أنظار أبيها الذي التزم الصمت طيلة الشريط وأمها الشرسة التي ترفض كل ما لا ينسجم مع تصوُّرها الخرافي للمسيحية.

فيلم «تقاطع طريق» هو حكاية رسمت خيوطها قراءة دينية مسيحية نعثر عليها في المصادر التاريخية وتحمل الاسم نفسه. وعنوان الشريط يحيل- في المصادر الدينية المسيحية- على تلك الرتبة الطقسية التي تُقام في زمن الصوم الكبير، وفي أسبوع الآلام في الكنيسة أو على الطرقات العامة، وتقرأ فيها نصوص صلب المسيح على أربع عشرة مرحلة. وقد التزم المخرج «ديتريش بروغمان» بخلفيات النص الأصلي مقسِّماً مشاهد الشريط الأساسية إلى 14 فصلاً. وحاول المخرج أن يطابق بين حكاية (ماريا) ومِحَنها مع عائلتها ومع نفسها، ومأساة المسيح. لكن (ماريا) تعكس صورة حَيّة عن شباب ومراهقين من كلّ المِلَل والنِّحَل والأديان الذين يضحون بأنفسهم ثمنا لأفكار مدمِّرة، تعبِّر في ظاهرها عن الحق والعدالة، بينما في باطنها تحمل بذور عداء للإنسان.

كلام القسّ في الندوة الصحافية وشكره لمنتج الفيلم الذي- بحسب رأيه- تجرَّأ على إنتاج فيلم حول هذا الموضوع غير العادي في المجتمع الألماني، يعكس الأيديولوجيات الدينية المتطرِّفة في ألمانيا. ويأتي فيلم «تقاطع طريق» لإماطة اللثام عن هذه الظاهرة وتقديم رؤية سينمائية نقدية ذكية للمسيحية في وجهها المتطرِّف. وهذه الجرأة تجعل حكاية الفيلم دليلاً على ما يحمله المخرج والمنتج وكاتِبَي السيناريو من هموم مجتمعية تتعلَّق بما يهدِّد كيان المجتمع الألماني في الوقت الحاضر. قضية الفيلم أثارت الكثير من التساؤلات، وأسالت مداد العديد من الصحافيين الذين تناولوا الفيلم بالمتابعة والنقد في أثناء وبعد نهاية مهرجان برلين السينمائي.

البحث عن الجاني

بين نيران الواقع وألعاب الحلم

مي عاشور

الإبداع - في حَدّ ذاته - لغة مشتركة يفهمها الجميع؛ هذا ما أثبته الفيلم الصيني «فحم أسود، ثلج رفيع»، والذي حاز مؤخَّراً - في مهرجان برلين السينمائي الدولي في دورته 64 - على جائزة الدب الذهبي لأفضل فيلم سينمائي، وكذلك على جائزة الدب الفضي لأحسن ممثّل التي كانت من نصيب الممثّل الصيني «لياو فان»، وذلك ضمن منافسة شملت 20 فيلماً أخر، من بينها فيلمَيْن صينيَّيْن آخرَيْن هما: «التدليك الأعمى» للمخرج «يي لو ويدور»، وفيلم آخر بعنوان «منطقة بلا سكان».

الفيلم - بعد تتويجه في برلين - لَقِي إقبالاً واسعاً في الصالات السينمائية الصينية منذ عرضه ابتداءً من 21 مارس / آذار. «Black coal,Thin ice» أي «فحم أسود، ثلج رفيع» هو اسم الفيلم باللغة الإنجليزية، ولكن اسم الفيلم باللغة الصينية هو «باي ري يان خووه»؛ وتعني بالصينية ألعاب نارية نهارية. قال مخرج الفيلم «دياو إيي نان» إن هذين الاسمين يعكسان المفارقة بين الواقع والحلم؛ فالفحم والثلج يمثّلان الواقع، أما الألعاب النارية النهارية، فتمثِّل الحلم. الفحم الأسود هو المكان الذي اكتشفت فيه الجريمة، أما الثلج الأبيض فهو مسرح الجريمة والمكان الذي وقعت فيه، فكلاهما واقع لوجودهما.



أما الألعاب النارية النهارية فهي نوع من الحلم أو الخيال، فالناس يستخدمونها للصمود أمام واقع العالم القاسي، وكطريقة للتنفيس عمّا في صدورهم. نرى في الفيلم مشهد للبطلة تجلس في القطار، وبينما تتأرجح في حركة العربة، تظهر في سماء الشتاء الثلجية البيضاء ألعاب نارية نهارية.

تدور أحداث الفيلم في مدينة خآربين، شمال شرق الصين، في عام 1999، وتبدأ باكتشاف أحد العمال بمصنع فحم، يد إنسان وسط الفحم، فيتمّ إبلاغ الشرطة. يأتي شرطي يدعى (جانغ زيه لي)، (يلعب دوره الممثل الصيني لياو فان)، وسرعان ما تكشف الشرطة عن الجناة، ولكن إخضاعهم للتحقيق يكون له ثمن باهظ، يروح ضحيَّته شرطيان، ويُصاب فيه (جانغ زيه لي)، مما يُجبره على ترك عمله.

يعمل (جانغ زيه لي) فيما بعد كحارس في إحدى المصانع، ويدمن شرب الخمر. في عام 2004، تظهر مجدَّداً سلسلة من الجرائم الغامضة كتلك التي حدثت منذ 5 سنوات من قبل، فيقرِّر أن يكشف الستار عن لغز هذه الجرائم، بمساعدة أحد زملائه السابقين، ويكتشف أن كل ضحايا هذه الجرائم كانت تجمعهم علاقة حُبّ بامرأة جميلة اسمها ووه جيه جين (تلعب دورها في الفيلم الممثلة التايوانية جوي لون مي) تعمل في مغسلة ملابس، وبالصدفة يكتشف أن زوجها كان أحد هؤلاء الضحايا، فيقرِّر (جانغ زيه لي) أن يقترب من هذه المرأة من أجل معرفة الحقيقة؛ يتعرف إليها بصفته زبوناً يأتي إلى المغسلة، ولكنه ينجذب إليها، وسرعان ما يقع في حُبّها. ومع الوقت يعرف حقيقة جرائم القتل الغامضة.

استغرق (دياو إيي نان) 8 سنوات في كتابة سيناريو فيلم «فحم أسود، ثلج رفيع»، فقد بدأ في كتابته عام 2005، وأعاد كتابته 3 مرات، كما واجه بعض العثرات المادية' إلى أن بدأ بتصوير الفيلم عام 2012، واختيرت مدينة خآربين في مقاطعة خي لونغ ت جيانغ شمال شرقي



مشاهد من فيلم Black Coal, Thin Ice

الصين مكاناً لتصوير معظم مشاهد الفيلم. ومدينة خآربين معروفة بطقسها القارس، وفيها يقام أبرز مهرجانات الثلج والجليد وأعمال النحت الجليدية.

وقد أفاد المخرج الصيني «دياو إيي نان» بأن اختيار خآربين مكاناً للتصوير يعود إلى مناخها الذي يتماشى مع الفيلم، كما أن برودة الثلج وأجواء الكآبة التي يخلِّفها يوحيان بشعور من الخوف والرهبة، مما يتَّفق مع أحداث الفيلم، وما فيه من إثارة ورعب.

لم يكن الفيلم مُجَرَّد مَشاهد لممثِّلين حفظوا أدوارهم وأدّوها بإتقان، بل كانت العملية أكثر تعقيداً بالنسبة لفريق العمل كله. فعلى سبيل المثال، الممثِّل الصيني «لياو فان» زاد وزنه 10 كغ متعمِّداً ليتماشى شكله مع دوره في الفيلم؛ فهو يجسِّد دور شرطي، بعد أن أجبر على ترك مهنته، عمل حارساً في مصنع، وأدمن شرب الخمر. والجدير بالذكر أن الممثّل (لياو فان) حاز على جائزة الدب الفضي لأحسن ممثِّل في مهرجان برلين السينمائي الدولي.

أما الممثلة التايوانية «جوي لون مي» فكان أمامها تحدٍّ كبير في التغلُّب على لهجتها التايوانية، وخاصة أنها تجسِّد شخصية امرأة ناطقة بلهجة أهل شمال شرق الصين. ومن أجل إتقان الدور بشكل أكبر تطوَّعت للعمل في إحدى مغسلات الملابس (فهي تجسِّد دور عاملة في مغلسة ملابس في الفيلم)، حتى إنها كانت تغسل الملابس، وتكويها بنفسها. كما أنها تعلَّمت- خصيصاً- التزحلق على الجليد لأداء بعض المشاهد في الفيلم. ومن الصعوبات التي واجهتها أيضاً برودة الطقس، فتايوان ليست بلداً بارداً مثل مدينة خآربين، فكانت درجة الحرارة تصل إلى 40-30 درجة تحت الصفر، وبعض المشاهد تطلَّبَت التصوير بملابس خفيفة، مما شكَّل صعوبة لها. كما أن برودة الطقس جعلت تصوير بعض المشاهد صعباً؛ لأنها لم تكن تظهر واضحة على شاشة الكاميرا.

وُلِد المخرج (دياو إيي نان) عام 1969 في مدينة شي آن في مقاطعة شان شي، وهو ممثل، وسينارست، ومخرج. تخرَّجَ في الأكاديمية المركزية للدراما في الصين. كتب سيناريو لفيلمَي: «الاستحمام»، و«حساء حب حار». في عام 2002 لعب دور البطولة في فيلم «غداً نهاية العالم»، للمخرج الصيني «يوه لي». وفي عام 2003 أخرج فيلم «ملابس رسمية»، والذي نال جائزة التنانين والنمور لأفضل فيلم في مهرجان فانكوفر السينمائي الدولي. وفي عام 2007 حصل فيلمه «قطار الليل» على عدّة جوائز دوليّة.

«بويهود»

استدراج الزمن إلى فخّ السينما

عماد مفرح مصطفى

يتحوَّل الزمن في فيلم «صبا، boyhood» للمخرج الأميركي ريتشارد لينكليتر، من أداة لمحاسبة المشاعر وتحوُّلاتها إلى شخصية حقيقية عبر النحت في الزمن الواقعي لطفولة ميسن(دور إيلار كولترين)، حيث نرى الطفل / الممثل يكبر أمام عين الكاميرا وفق سياق عمره الطبيعي، ضمن سردية سينمائية متخيَّلة لا تكفّ عن خلق إحساس لدى المتلقي بأنه أمام فيلم وثائقي لشخصية خيالية.

الفيلم الحائز على جائزة «الدبّ الفضّي» لأفضل مخرج في مهرجان برلين السينمائي بدورته الأخيرة 64 لعام 2014، لا يتميَّز- فقط- بتنقّلاته الدرامية ودلالاته السينمائية العميقة، بل بسرديَّته البسيطة في تتبُّع حياة عائلة الطفل (ميسن) على مدى 12 عاماً، دون أن تخترق إيقاع حياتها العادية الحوادث المثيرة والكبيرة، وهي تحاول التأقلم مع نمطية الحياة الحديثة وتواتر علاقاتها البينية وتعقيداتها، مع التركيز على ما يحدثه الزمن الحقيقي من آثار على حياة الممثّلين ووجوههم، دون إخفاء ذلك الأثر خلف الأصبغة أو الإكسسوارات.

الفيلم يُعَدّ تجربة سينمائية جديدة للمخرج لينكليتر (54 عاماً)، الذي عمد خلال تجربته السينمائية، والتي تناهز 31 فيلماً، إلى تجارب مختلفة، ففي فيلمه waking life 2001 دمج بين تقنية الرسم والتصوير، مثلما اعتمد على تطوير التأثيرات البصرية والمزج بين الصور الحية والإنيميشن في فيلمه «A Scanner Darkly 2006»، لكن فيلمه الجديد يمتلك خاصية فريدة في رؤية نمو كائن بشري على الشاشة الكبيرة خلال 164 دقيقة.

الفيلم يبدأ بنظرة عميقة للطفل (ميسن)، ذي السنوات السبع، إلى السماء، وقد اعتاد انتظار والدته المُطَلَّقة، في حديقة مدرسته بمدينة هوسين الأميركية. الأم أوليفيا (دور باتريشا أركيت) المحاصرة بأعباء الحياة المتسارعة وخساراتها الأليمة، تحلم برجل ينقذها من براثن العوز والتبلُّد العاطفي، أمور لا يدركها الطفل ذو الشخصية الأثيرة، التي لا تكفّ عن السير في الشوارع بدون هدف، والرسم على الجدران، والتلصُّص على الجيران، وافتعال المشاكسات مع شقيقته الصغرى سامانثا (دور لورلاي، ابنة المخرج).

لكن ذلك الفضاء الطفولي برهافته، يتعرض لصدمة، حين تقرر الأم العودة إلى الجامعة والانتقال إلى مدينة أخرى للعيش رفقة زوج جديد لا يلبث أن يتحوَّل إلى رجل سكّير وعدواني. تختلط الأمور في ذهن (ميسن) مع دخوله سنّ المراهقة وظهور هواجسها المرفقة بتحوُّلات جسدية مقلقة، وحاجاتها النفسية وامتحانها العسير بضرورة اختيار أنموذج ما لشخصيته، لذا لا يكفّ عن إجراء المقاربة الذهنية بين الشخصيات الذكورية التي صادفها بحياته القصيرة: بين شخصية والده (إيثان هوك)، اللطيفة وغير المبالية والمفضّلة لحرِّيتها الشخصية على التزاماته العائلية، وبين أزواج والدته، وآخرهم أحد الذين حاربوا في الجيش الأميركي في أثناء احتلاله للعراق.

يتحول الزمن مع استمراريته، إلى مادة سينمائية ثرية، لذا لا يشير المخرج إلى الحقب والسنوات التي تمرّ، يترك ذلك للملامح والأعمار التي يغزوها الزمن على الشاشة، ويدل عليها تغيير العادات والمشاعر وتصرُّفات الشخوص. وبذلك يجعل من الزمن حقيقة تتجاوز كل الحقائق الأخرى من الولادة، والطفولة، والحب، والشباب. هكذا يداهمنا عُمر (ميسن) وهو على أبواب الدخول إلى سنّ الرشد، وقد أخفق في أول قصة حب، وبات التصوير الفوتوغرافي يستهويه، وأصبح عالم الرجولة القريب يفرض عليه ألفاظاً وممارسات جديدة.

يتشبَّث المخرج لينكليتر طوال الفيلم بالوقائع البسيطة ودلالاتها، لنكتشف، في النهاية، أن الشخصيات هي ذاتها، لكن أزمنتها اختلفت وتداخلت، يتخلَّلها مشاعر غامضة من الحنين والحزن، ونحن نتلمَّس وقع الزمن، فيما يتابع المخرج،


المخرج ريتشارد لينكليتر


مشهد من فيلم boyhood

بعين كاميرته، مروره الرشيق بالصور القديمة والأغاني وتسريحات الشعر والأحاديث الماضية.

يستدرج المخرج الحياة الطبيعية إلى فخّ السينما، عبر تشريح الطفولة وهواجسها، حيث القوة الروائية تكمن فيما هو طبيعي وحيوي؛ فبقدر ما ينتهج المخرج المنحى الوثائقي رغبة في تطويع التغيُّرات البيولوجية والصراعات النفسية الحقيقة لدى الطفل، يزداد وقع وتأثير الجانب السينمائي والروائي.

لا يخرج هذا الفيلم عن سياق التجربة السينمائية لـ«ريتشارد لينكليتر»؛ فالإشارة إلى مفهوم الزمن والعلاقة به، واعتماد الحكايات الصغيرة ذات الأحداث والشخصيات القليلة، والتركيز الدائم على الوقائع الطبيعية المعبِّرة والمختزلة للسلوكيات المعقَّدة والغامضة، كل ذلك يشكِّل جوهر سينما لينكليتر منذ أول أفلامه «woodshook» عام 1985.

وفي مقاربة بسيطة، يمكن القول إن رؤاه السينمائية تتراوح بين التعبيرات والدلالات العميقة لدى إنغمار بيرغمان، وتجلّيات الزمن والنحت فيه، لدى أندريه تاركوفيسكي، إضافة إلى تلاقيه مع (سينما المؤلِّف) الفرنسية، وبخاصة روبير بريسون، وإيريك رومير؛ حيث الإيحاء والرؤيا المميّزة والحفاظ على الانسياب الطبيعي للمشاهد، وهو ما يمكن تلمُّسه في ثلاثيته الشهيرة، «قبل الشروق» 1995 و«قبل الغروب» 2004 و«قبل منتصف الليل» 2013، متناولاً خلالها قصة حبّ شخصيتين خياليتين وبأسلوب طبيعي، مع تقسيم القصة إلى ثلاثة أجزاء يفصل بين كل جزء وآخر فترات زمنية متباعدة، والاعتماد على الحوار اليومي والطبيعي في بناء الفضاء الدرامي.

ففي فيلم « قبل الشروق»، الذي تشارَكَ «لينكليتر» كتابته مع «كيم كريزان»، لا أحداث كبيرة ومثيرة، لكننا نتلمَّس إنسيابية الحياة اليومية وكيفية تلاقي النوازع الإنسانية لدى البشر العاديين، وتحوُّل تلك النوازع إلى تجربة شخصية تستقرّ في الوعي. تقع أحداث الفيلم في صيف عام 1994 حين يلتقي السائح الأميركي جيسي (إيثان هوك) والطالبة الفرنسية سيلين (دور جولي دلبي) في أحد القطارات المنطلقة من بودابست باتجاه فيينا. يبدأ بينهما حديث عادي لا يلبث أن يتحول إلى إعجاب، يدفع بسيلين القادمة من زيارة جدّتها والمتَّجهة إلى جامعتها في باريس، إلى قبول دعوة جيسي المغادر في الصباح إلى بلاده، والنزول من القطار والتجوّل في أنحاء فيينا ليوم واحد.

الجزء الثاني من الثلاثية، ظهر عام 2004، وحمل عنوان «قبل الغروب» وبميزانية لم تتجاوز (2.7) مليون دولار، وجاءت أحداثه تتمّة للقاء جيسي وسيلين في فيينا، الذي استوحاه جيسي من أحد رواياته التي أصبحت ضمن قائمة أكثر الكتب مبيعاً في أميركا. وعلى إثرها، يقوم جيسي بجولة ترويجية لكتابه في أوروبا، وتكون إحدى مكتبات باريس آخر محطات تلك الجولة، ويندهش حين يرى سيلين بين الحاضرين.

لكن تجربته مع الجزء الثالث من الثلاثية، «قبل منتصف الليل» 2013، كانت أكثر إثارة من الأجزاء السابقة، مع إشراك بطلَي الفيلم (إيثان هوك، وجولي دلبي) في كتابة السيناريو رغبة في الاستفادة من أجوائهما النفسية، وتكريساً لمفاهيم (سينما المؤلِّف) حول طبيعة التمثيل، تبدأ القصة في هذا الجزء وقد انقضى تسع سنوات بعد أحداث فيلم «قبل الغروب»، حيث نجد جيسي وسيلين يعيشان معاً في باريس ولهما بنتان توأم.

لا يغيب عن أفلام «لينكليتر» المحمَّلة بطاقة حسّية ومضامين فكرية وإنسانية، محاولتها خلق سردية سينمائية جديدة، تخلِّص السينما من الموضوعات المكرَّرة. فالواضح أن نظرية (البطل الأميركي الخارق)، لا تستهويه، مثلما لا تستهويه الأعمال الملحمية التي يحاول بعضها بيع الإثارة وعبادة الجسد والقوة، وتنميقها وفق منطق ثقافة الاستهلاك. هذا التوجُّه بدا واضحاً في نقده لأميركا في فيلمه التسجيلي «أمة الوجبات السريعة»، وفي قلّة تعاونه مع الهوليوود، واكتسابه الشهرة العالمية كأحد أشهر المخرجين الأميركيين للسينما المستقلة.

أفلام «لينكليتر»، - باعتبارها جزءاً من السينما «الطبيعية»- لا تعكس الواقع، ولا تعبِّر عن الحياة، بل هي جزء حَيّ ومتفاعل من الحياة ذاتها، بكل انفعالاتها وتبايناتها وعلاقاتها المعقدة، لذا تأتي أفلامه كمقطوعات موسيقية متكاملة، وهي تعطي للحياة اليومية والطبيعية أبعاداً فنية وحميمية.


الفنانة منى حاطوم

«اضطراب» هو عنوان المعرض الاستعادي للفنانة العالمية فلسطينية الأصل منى حاطوم الذي يستضيفه «المتحف العربي للفن الحديث» في الدوحة من 7 فبراير/ شباط حتى 18 مايو/ أيار المقبل. وهو يستعيد أهمّ أعمالها الإنشائية الاختزالية المكثّفة والمليئة بالتداعيات والمعاني التي تعكس الأجواء الاجتماعية المضطربة التي يعيش فيها العالم في العصر الحديث. منحوتات وأعمال منى حاطوم التجهيزية والاختزالية تعبر الزمن والحدود بلغة بصرية حكائية تاريخية محبوكة بشدّة. بين عملها الفني «برج» الذي أنجزته عام 2010 بعد فترة طويلة أمضتها في بيروت، و«ملجأ» اختارت حاطوم، هنا في الدوحة، ستة وحدات من هذا التشكيل تحت إشراف سام بردويل، وتيل فلرات. وحول هذا المعرض ورؤى حاطوم ومواقفها يدور حديثنا في هذه المقابلة لـ «الدوحة».

منى حاطوم:

لا حدود بين الشخصي والعام

حوار: رنا نجار

هناك تناقض في أعمالك: أمن وخوف، رغبة ونفور، استقرار وعدم استقرار... فهل تقصين ذلك ليكون المشاهد مواجهاً للتوتُّر؟ وهل تقصين من خلال هذه التناقضات إزعاج المشاهد وتهديده؟

- أريد أن أخلق حالة يكون فيها الواقع -في حَدّ ذاته- نقطة تساؤل حيث يتوجَّب على المشاهد أن يعيد النظر في افتراضاته وفي علاقته بما يحيط به. وهذا نوع من امتحان لفحص الذات والبنى السلطوية التي تسيطر علينا. أريد للعمل أن يكون له حضور شكلي قوي، وأن يوجد -من خلال التجربة الفيزيائية- تجاوباً نفسياً وعقلياً، وأن يقدِّم حالة من الغموض واللامبالاة... بالنسبة لي أفضل الفنون هو الذي يعقّد الأشياء أمامك بعرضه تناقضات مستحيلة تجعلك تسائل افتراضاتك حول العالم حيث تغادر حاملاً أسئلة أكثر من الأجوبة. وأرى أن العمل المكشوف والواضح والمباشر عملاً مملّاً، ويتعامل مع المشاهد بلغة الأكل الجاهز «Fast Food» ولا يُحاكي خيالهم وذكاءهم.

نرى في معرضك «اضطراب» أعمالاً هشّة وحادّة مصنوعة من الزجاج (أحزان غارقة، وطبيعة جامدة). كما نرى أعمالاً مصنوعة من

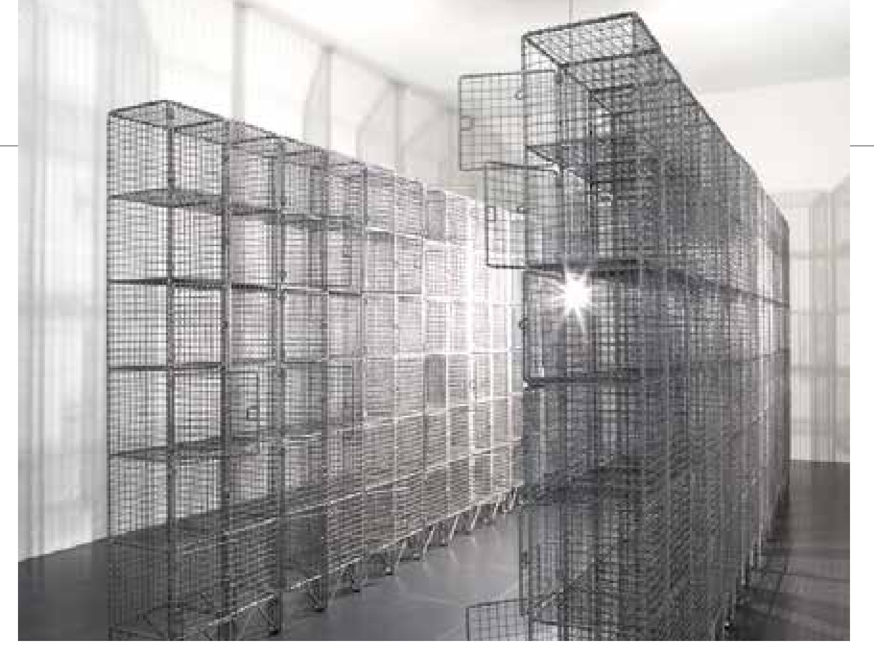




الشّعْر، وأخرى مصنوعة من الأسلاك الكهربائية... ألهذه الدرجة ترين العالم قاسياً ومتشعّباً ومتناقضاً؟

- العالم من حولنا ليس ثابتاً ولا جامداً، فهو متحرّك دائماً، وهو قاس، نعم ليس مرناً. ثم إن شخصياتنا تشبه هذا العالم المتناقض الذي ينعكس في المواد التي أستخدمها. فكل واحد لديه جوانب مختلفة ومتناقضة في بنيته؛ لدينا الأنوثة والذكورة مثلاً، ونحن نعمل على تداركها وتبسيطها في أجسادنا وأفكارنا قدر المستطاع. فمن جهة، أعمالي فيها جدّيّة وقوّة وصلابة تذهب لتوحي بصراع ما. ومن جهة أخرى، قد تعبّر عن الحبّ كما في عمل «شاي لاثنين». وأنا اتّخذت في عملي، على الدوام، موقفاً مضادّاً متمرّداً يحمل كثيراً من التناقضات. فكل بنية هي -عادةً- مليئة بالتناقضات، وفي العديد من الأماكن أشعر أن الشخص إذا أراد أن يكون صادقاً مع نفسه عليه أن يبحث، ويستكشف كل الجوانب والمساحات والمجالات المختلفة في حياته وكل زاوية من زوايا بنيته وشخصيته المتناقضة. ففي الأعمال المصنوعة من الشّعْر، هذه المادة الرقيقة والزائلة هناك تضادّ لاستخدام الأسلاك الشائكة في أعمال اخرى. هي أعمال تحمل -إلى جانب الرقّة والرهافة- شيئاً من القوة تكمن مثلاً في البناء الشبكي في عمل «كوفية» أو «شبكات من شعر مع عقد». وهنا أتطرّق إلى ثنائيات: النظام واللانظام، والشكل الصارم والشكل الحر، وكذلك الأسْر والحرّيّة.. وأعمالي وموادي المتناقضة تتبع هنا مزاجي؛ أحياناً أصحو بمزاج حزين متشائم متأثر بالحروب التي تدور حولنا والصراعات التي لا تنتهي، ما ينعكس على أعمالي. وأحياناً أخرى، أكون متفائلة مفعمة بالحبّ وبالإيجابية، فأتّجه إلى أعمال تعبّر عن ذلك.

في أعمالك فلسفة تتعلّق بجوانب مختلفة من الحياة بدءاً من الهوية والنزوح والجماعة وصولاً إلى الفرد والجسد والعنف وسواها من القضايا العميقة والعالقة. من أين تستقين هذه التيمات؟ وهل أنت متأثرة بمدرسة







فلسفية مُعَيَّنة أو بفيلسوف مُعَيَّن؟

- هناك العديد من الطبقات التراكمية في أعمالي واستيحاءاتي. فأنا أغرف من قراءاتي المتعدِّدة، ومن يومياتي ومن محيطي، ومن الماضي والحاضر والمستقبل، ومن البلدان التي أزورها. كل شيء أمرّ به أو أسمعه أو أراه أستوحي منه. لقد تأثرت بفنّانين وفلاسفة وكتّاب كثر، وبمدارس كثيرة لا يمكنني أن أعدّدها الآن. ولا شك أن هناك أعمالاً كثيرة متأثرة بخلفيَّتي، وهذا يظهر -مثلاً- في عملي «حكم مخفَّف» الذي تحدث فيه حركة مصباح النور حركة متواصلة في ظلال الخزائن السلكية، فينشأ إحساس كبير بعدم الاستقرار الذي شعرت به عندما لم أستطع العودة إلى بيروت بسبب الحرب الأهلية، واضطررت إلى المكو ث في لندن. هذا العمل يحيل إلى الاقتلاع من المكان وإلى الإحساس بالانفصال الذي عشته عندما هُجِّرنا من حيفا إلى بيروت، ومن ثَمَّ إلى لندن. وعند الدخول إلى الغرفة المعروض فيها «حكم مخفَّف» يشعر المرء أن الغرفة تتأرجح وأن الأرضية غير ثابتة تحت أقدامه. وحالة عدم الاستقرار هنا قد تنطبق اليوم على أيّ شخص يعيش حالات من النزوح أو الهجرة أو حتى معاناة ما مع المكان والزمان. فهو عمل لا يحمل وجهة نظر واحدة ولا مرجعية محدَّدة. وهذه إحدى الطرق التي يظهر العمل فيها متأثراً بخلفيَّتي الشخصية. ومن ناحية أخرى، يحيل عمل «حكم مخفَّف» و«اضطراب حالي» إلى تجربتي في الغرب وإلى نوع من العنف المؤسَّساتي. وهنا أشير إلى التقاء مجموعة بنى معمارية ومؤسَّساتية في البيئة الحضرية بالغرب والتي تدور حول إخضاع الأفراد إلى نسق موحَّد لتثبيتهم في مكان ما، ووضعهم تحت المراقبة.

وهل هذا يعني أنك تتهرَّبين من تلك الصبغة التي تحصرك بماضٍ وبهوية مُعَيَّنين أو بموضوع فلسطين والحرب والعنف؟

- لا أتهرَّب، ولم أنفِ يوماً الترابط المعقَّد بين خلفية الفرد وإنتاجه الفني. وإنما أحاول أن أشرح أن أعمالي تُعنى بالحقائق المتعلِّقة بجنوري على قدر عنايتها بتقديم صورة عن البنى المؤسَّساتية والسلطوية للغرب والتي عايشتها على مدى سنوات طوال. وقد رفضت، منذ البداية، التأطير الثقافي الذي يختزل أعمال الفنان في مظهر مبسَّط وحِرَفي من مظاهر سيرته الشخصية.

هل هذا المعرض هو محاولة للطعن في التأطير الذي يحصر المنفى كونه مأزقاً يرتبط، بشدة، بتاريخ منى حاطوم الشخصي؟

- يمكننا القول إنه يطعن في تلك النظرة. فهو دعوة للمشاهد لإعادة النظر في تاريخي الشخصي بوصفه تاريخاً من الانسلاخ يتشابك بعمق مع تجربة الحداثة. نتج عن تركيز العصر الحديث على سهولة الحركة تحوُّل كبير في تجربة الفرد مع مفهوم الوطن والمواطنة. وفي العالم أصبحت فيه الرحلات أسهل ما يكون، ليس عبر الحدود الجغرافية فحسب، بل من خلال انتشار التكنولوجيا والاتِّصالات العالمية، فإن الافتراض المسبق بأن أيّة ثقافة هي من صنع حفنة مغلقة من التقاليد والممارسات، التي تقتصر على مكانٍ مُعَيَّنٍ بشكل واضح، لم يَعُدْ صالحاً. من ثَمَّ، في العصر الحديث، كما يقول نيكوس باباسترجيادس «تحوّل معنى الوطن من كونه المأوى الذي يوجِّد ازدواجية الوعي في الذاكرة والمصير من خلال التراث، إلى وعاء يضمّ ما لا يُحصى من الممارسات والارتجالات». وبالعودة إلى بداياتي والعروض الأدائية الأولى، كنت أرى نفسي شخصاً هامشياً يُجري مداخلاته ضمن هوامش عالم الفن، وكان يبدو





منطقياً أن أستخدم الأداء كوسيلة نقد للمؤسَّسة. وبعد مدة لم أعد راضية عن التوجُّه الخطابي الواضح، ولم أعد -بعد ذلك- متأكِّدة مما إذا كانت الأعمال التي أنجزها هي فعلاً ما أردت عمله، أم أنها نتيجة تَبَنٍّ لما يتوقَّعه الآخرون وقَوْلَبَتي في صيغة فنان مُسَيَّس. إنه خطٌ رفيع جدّاً. أردت أن أقدِّم أعمالاً تعطي الأولوية للجوانب المادية والشكلية والبصرية في صناعة الفن، وأحاول أن أعبِّر عن السياسي من خلال جماليات العمل. ويأتي معرض «اضطراب» في الدوحة، بمثابة هدم للحدود التي تفصل السير الشخصية عن الجماعية، ولذلك الالتباس الذي ينشأ من الخلط بين الشخصي والعام.

تبدعين أعمالاً كثيرة تتمحور حول الخرائط، مثل «نقطة ساخنة»، «مشهد داخلي»، «بخاري»، تُكوِّن فيها الأسلاك والشَعْر البشري والسجاد مواد لافتة بشكل نافر. ماذا تعني لك هذه الخرائط؟

- إنها أعمال معقَّدة جدّاً. فالخريطة عادة تمثِّل جغرافيا محدَّدة ومستقرّة، لكن معظم الأعمال التي تناولت فيها الخرائط مثل «معلّق»، تمثّل عدم الاستقرار والاضطراب والنزوح بشكل عام. هذا العمل مثلاً هو عبارة عن غرفة مجهَّزة بكثافة بأراجيح خشبية باللونين الأحمر والأسود، تبدو كأنها أرخبيل من الجزر العائمة والمعلَّقة بسلاسل متدلِّية من السقف. عند تفحُّصها عن قرب يتبيَّن أن كل هذه الأراجيح الـ 35 تحمل خارطة لشوارع إحدى العواصم محفورة على مقعدها، وقد اخترت تلك العواصم من قارات العالم الستّ. تتعلَّق كل أرجوحة بزاوية منحنية بالنسبة إلى التي تقع بقربها بشكل لا يحترم أيّ تحديد لموقع جغرافي حقيقي؛ ما يخلق شعوراً بالنزوح الجغرافي أو الضياع بدلاً من التواصل بين الشعوب. يلمّح هذا العمل - رُبَّما - إلى التدفُّق المستمرّ لجاليات المهاجرين عبر بقاع الأرض، ما يطغى على طابع الحياة في مدننا المعاصرة. تتحرَّك الأراجيح بصورة متواصلة عندما يسير الزائرون داخل مساحة العمل أو حوله، ثم تستمرّ بالاهتزاز بهدوء حتى بعد مغادرتهم، وهنا يضفي على العمل معنًى غريباً يوحي بعدم الارتياح. من هنا أودّ التوضيح أن أعمال الخرائط هذه لا تحدِّد مكاناً ولا زماناً، بل تتناول عدم الارتياح وعدم الاستقرار عامة، والحياة المعلّقة، والاضطراب.

في عملك المُعَنْوَن بـ«على جثّتي» تظهر صورة فوتوغرافية جانبية لوجه منى حاطوم نفسها، وعلى أنفها دمية جندي في وقفة محفوفة بالخطر. الجسد في أعمالك يغيب ماديّاً، لكنه يحضر ضمنيّاً، وأحياناً يكون الجسد المقترح هو جسد المشاهد. فماذا عن هذا الجسد الذي تتناولينه بشكل سوريالي أحياناً، وبشكل مخفيّ أحياناً أخرى؟

- لقد دخلت عالم الفن من باب السوريالية، فأول كتاب فنّي اقتنيته كان عن الفنان ماغريت. وهذان العملان يدفعانني إلى التفكير باللوحات التي أنجزها ماغريت، حيث يبدو كل سطح في اللوحات كأنه حفر بالإزميل في الحجر. لكن هذه الأعمال التي تتناول الجسد من خلال الأثاث (كرسي، سرير) لها علاقة بالسوريالية على قدر علاقتها بالاختزالية. في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، أصبح الجسد لديَّ قضية. وقد شرعت، وأنا طالبة في كلية لندن، بالتركيز المشدَّد على الجسد أولاً باستخدام منتجاته ووظائفه كمادة للعمل، ومن ثَمَّ شرعت بالاستخدام المجازي ليرمز إلى المجتمع. وفي نهاية الثمانينيات أردت أن أُخرِج جسدي من العمل، جسد المؤدية، ليحلّ مكانه جسد المشاهد عن طريق التفاعل المباشر مع العمل. فأنا أضع المشاهد نصب عيني حين أنشئ عملي. وهو متورِّط بصرياً أو نفسياً في بعض الأعمال الإنشائية. فالمنحوتات القائمة على قطع أثاث لها علاقة كبيرة بالجسد، وهي تشجِّع المشاهد على إسقاط ذاته ذهنياً على الأشياء المعروضة.

من خلال العنوان (المتخفّي) الذي اختاره الفنان المصري أيمن لطفي في معرضه الذي استضافه مؤخّراً مركز الجزيرة للفنون بالقاهرة، تتّضح هويّة التجربة الفوتوغرافية التي يقدّمها لطفي في تجربته الفنية، كما يشير العنوان -على نحو ما- إلى طبيعة أسلوبه الذي عُرِف به؛ فهو فنان مولَع بالرمز في مجالات.. الفوتوغرافيا، والفيديو، والتجهيز في الفراغ.

القاهرة: ياسر سلطان

أيمن لطفي
في حالات القناع القصوى

يراوح لطفي أيضاً، وبشكل عام، بين الواقع والأسطورة في سياقات وحبكات بصرية محكمة مستعيناً في ذلك بموازنة مستوعبة بين العناصر والمفردات والمساحات وعلاقات الظل والضوء. ففي كل عمل من أعماله ثمة حبكة ما، تتحقّق بخبرة ودربة في التصوير ومضاعفة تأثيرات اللون في الإيحاء البصري.. فهو يصنع عناصره بمخيّلة جامحة لا تحدّها عوائق أو أُطر، لكنها مخيّلة تختزل ما هو شاسع وجامح داخل الرؤية البصرية.

ينطلق لطفي من تعريف الفوتوغرافيا بوصفها لا تقتصر على المشاهد المباشرة التي يمكن الحصول عليها بسهولة، وإنما بإمكانها استيعاب الكثير من المعاني والرموز، كما يمكن للمصوِّر الفوتوغرافي أيضاً أن يخلق من خلال الصورة عالمه الخاص الذي يبتغيه. ومن هذا المنطلق يمارس لطفي الفعل الفوتوغرافي بحنكة ودراية بأساليب التصوير الفوتوغرافية المتعدّدة، وهو ما يجعله متجاوزاً للتسجيل أو الرصد الظاهري، ومُتّجهاً نحو التوغُل الصريح والمكثّف في الرمز وعناصره الدالّة القادرة على إنشاء عالم خاص ومختلف. فمشاهد طبيعية، أدوات منزلية، خربشات عشوائية على الجدران، أقمشة ملونة وقصص في الوجوه كلّها مكوّنات يمزجها أيمن لطفي في أعماله، بنوع من الإضافة والحذف وإعادة


أيمن لطفي

الصياغة فتتكشّف له تفاصيل عوالم أخرى مملوءة بالقصص والدهشة.

ففي معرضه الجديد بالقاهرة يطالعنا في البداية بعمل فيديو قصير لشخص يحاول التخلّص من القناع الذي يرتديه. وحين ينجح أخيراً نكتشف أن ثمة قناعاً آخر في أسفله، وحين يتمكّن من إزالته، ندرك أننا أمام قناع ثالث، ورابع، حتى يظهر في النهاية الوجه الحقيقي لشاب قلق ومتوتّر الحركة..

يرى أيمن لطفي أن الأقنعة هي سمة الحياة، ويتساءل: مَنْ منّا لم يرتدِ قناعاً من قبل؟ ومَنْ منّا لم يحاول إخفاء مشاعره ورغباته وأطماعه وحتى أحلامه؟.. إننا نختفي جميعاً خلف قناع.

وكما يتناول فكرة القناع، يحتفي بالوجه الإنساني في مجموعة من الأعمال المعروضة التي تقدّم الوجه رائقاً من دون زيف، بينما تحتشد من خلفه وعلى جوانبه بقايا الأقنعة الممزّقة..

عناصر شتّى تؤلّف معاً مجمل المشهد الفوتوغرافي الذي ينسجه أيمن لطفي ببراعة عن طريق الضوء واللون: أقمشة، زخارف، تأثيرات لونية... تتعدّد بواسطتها حالات القناع، وتتباين أشكاله بين أقنعة لامعة وزاهية، وأخرى قاتمة وسوداوية، وأقنعة خفية وأخرى مباشرة وصريحة... وكلّها تخفي سرّاً ما وراءها.

من الوجوه والأقنعة ينتقل أيمن لطفي إلى مجموعة أخرى من الأعمال التي تشكّل بنية مختلفة لرؤيته البصرية. مجموعة أخرى تَتّسم بالخيال الجامح والدلالات الراهنة؛ وهو هنا يرسم -بالضوء- مواقفه الخاصة عبر حبكات خيالية وبصرية مبتكرة. فالسياسة بكل ألاعيبها وأطماعها داخل إطار واحد؛ حيث يجلس عجوز على كرسي متحرّك وسط فضاء أشبه بلعبة الشطرنج، وعلى مسافة منه ثمّة كراس متحرِّكة أخرى لا يجلس عليها أحد، بينما يطلّ هو من مكانه على المشهد بهيئته الشبيهة بالمهرّج... وفي لوحة أخرى نرى صنبور ماء في الخلاء، وفتاة وحيدة تنتظر حلماً أو عائداً يبدّد وحشة فضاء شاسع.





من أعمال أيمن لطفي

يجيد الفنان أيمن لطفي التعامل مع المؤثّرات الفوتوغرافية، فهو يوظّف الإضاءة لخلق تناغمات ما بين المساحات الداكنة والمساحات المضيئة، كما يوظّف اللون بمهارة، مازجاً ما بين الدرجات الحيادية والصريحة للفت الانتباه إلى عنصر ما وتأثيره ضمن بقية العناصر الأخرى. إن زهرة ذابلة، أو كوباً أرجوانياً في يد صَبِيّة وسط أجواء ضبابية، عناصر مشهدية يحسبها أيمن لطفي بمعادلة توحي بالسكون وبالحركة في الوقت نفسه.

كما يعبّر أيمن لطفي في أعماله عن كثير من القضايا الملحّة، فهو ينتقل من السياسة إلى قضايا اجتماعية وإنسانية؛ حيث تتحوّل عشوائيات القاهرة في لوحة إلى رجل عجوز متشقّق الجسد يحمل زهرة في يده باحثاً عن مصدر عيش. وثمة معلّبات تتحوّل إلى بيوت سكنية أو العكس..

لكن لطفي لا يلتقط صورة مباشرة للعشوائيات ومظاهر القبح فيها، وإنما يعبِّر عنها برؤيته وانتظاراته، وربما كان التعبير عنها بهذه الطريقة أكثر تأثيراً وقوة في النفس، وهو بهذا التوجُّه يدرك جيداً بأن الفوتوغرافيا تمتلك من القوة ما يؤهِّلها للتأثير في العالم، انطلاقاً من قدرتها على توثيق ماضي البشرية، وباعتبارها مرآة عاكسة للذات.

الفنان أيمن لطفي من مواليد القاهرة عام 1968، بدأ حياته العملية مصمِّم



أزياء حين كان طالباً في كلّيّة الآداب في القاهرة. اشتغل في مجال الدعاية والإعلان، ثم بدأ في ممارسة الفوتوغرافيا لتبدأ رحلته مع الصورة التي عادت عليه بالكثير من الجوائز العالمية منها جائزة «بين هول» في التصوير عن مشاركته الخاصة في الدورة الرابعة من بينالي الصين الدولي للصورة المعاصرة عام 2012. وحالياً يدير فرع جمعية التصوير الأميركية في منطقة الشرق الأوسط.

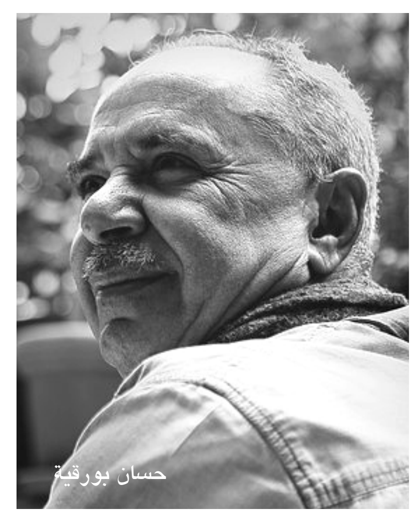
الدار البيضاء: بنيونس عميروش

تحت شعار «ألوان وكلمات» أقامت قاعة «ماتيس» - في الدار البيضاء مؤخَّراً - معرضاً للفنان المغربي حسان بورقية، استمرَّ إلى غاية 10 مارس/آذار. وقد تَمَّ- بالمناسبة- إصدار (كاتالوغ) بحجم كبير ضَمَّ استجواباً طريفاً بعنوان «هو وأنا» بتوقيع الفنان الذي أنجز هذه المحاورة الذاتية، والعمل قَيْد التشكُّل بين مدينتَيْ بني ملال، ومراكش عام 2013.

حسان بورقية

متواليات العبور والمَحْو

اتخذ حسان بورقية مساراً متأنِّياً في تتابع مقارباته التشكيلية التي ظلت مرتبطة بنَفَس تجريبي يتوخَّى إنجاز مُتوالية بَنائية وفِنيَّة للمبحث المادي، الذي بدا الآن يتخلَّص من الثقل الترابي (سمْك مادة التراب) الذي شكَّل لديه دعامة تعبيرية منبثقة من صلب الأرض في مراحل سابقة، عمل فيها على توطيد علاقته الوجودية بأديم البسيطة، حيث التراب حياة تحمل في رحمها العدم، وحيث التراب المتعدِّد توحيد للوجود المطلق للكائنات. بهذا المَيْل دأب على منح المادة بُعْدها الكوكبي بانتقاء عيِّناته من مختلف الجُغرافِيات، من الأندلس إلى تخوم الصحراء، ليعالجها بعجائنه المتحلِّلة، ثم يعيد تفكيكها إلى حَدّ الإبقاء على آثار الغبار المتطاير، الذي كان موضوع أسناده الصغيرة والمتوسطة التي عرضها في المعهد الفرنسي بمكناس (مارس/آذار 2006)، لاستدراك البعد التدقيقي للتراب في مداه العلوي والهوائي. مع هذا الهبوب سيتَّجه حسان نحو إبداعية كيميائية تقوم على رماديات النار، عبر لوحاته ذات المقاسات الكبيرة التي احتضنها الرواق الوطني «باب الرواح بالرباط» (يونيو/حزيران 2006)، حيث تضاعفت رمزية النار الحرارية من خلال إدماج المواد المعدنية: قطع حديدية صَدِئة، أسلاك،


حسان بورقية

زنك، فولاذ، بارود، رصاص، مسامير محروقة... لتتَّخذ عناصر الخراب مجراها اللعبي مع الخلفية المادية إلى أن تكشف لنا مناظر تُحيل على جمالية نَيْزكية.

وفي سياق تراتُبيَة تجاربه المتنوِّعة، لن يَلْحَظ المتتبِّع لأعمال حسان بورقية (1954) تَغيُّراً مظهرياً ذا بال، دون التمحيص العميق في كيفية اللَّعِب بمفرداته من محطَّة إلى أخرى تليها مباشرة، لأن الأمر لا يترجم انتقالات ثيماتية أو شكلية تقطع مع سابقاتها، بل يتعلَّق الأمر بتحوُّلات داخلية تدفع بالتجربة المتعدِّدة والمتناسلة بالعناصر التعبيرية نفسها إلى أقصى مداها الممكن. من ثمة، فإننا بصدد تَغيُّر وتَحَوُّل رقص الموتيفات، لكن على الإيقاع نفسه. الإيقاع بالمعنى الذي يفيد هيكلة الأسلوب كلّه، إن على صعيد التلوينات الرمادية عامة والتراكيب البسيطة القائمة على العَمودِيات والأُفُقِيات بتجاوُر مربعات ومستطيلات الخلفية المُثْبَتة على السند، أوعلى صعيد الأجواء المَشْهَدِية المُتَجانِسَة التي تعكس حركية الجسد وهو في حَضْرة التنفيذ، بينما لِلْيَد سُلطان اللَّطْخ والخَنْش والتَّبْقيع والتَّرْقيم والكتابة المَمْسوسة التي يراها الفنان كـ «الرقص المتخفِّف.. وهي في العمق حركة مجرى يشبه الهندسة، والرغبة في تدوين حركة الكلام: آثار الكتابة المتروكة على بقايا الأوراق، هي بمعنى من المعاني رغبة في مقاومة أعطاب الناكرة..». وهي الكتابة المُنْخَطِفة ذاتها التي تبدو كأنها تحاكي طَلْسَمِية التمائم النَّاتئة والمربوطة بخيوط القِنَّب. فَفِعل الربط والخياطة والحياكة في الأعمال الجديدة أضحى مُدَعَّماً بعملية تشبيك، ليس لإلصاق قطع الكرتون والثوب فحسب، بل لإضافة عنصر التسليك كوَحْدة تشكيلية دقيقة ومُهَيْمِنَة تزكّي تَوالُد الأثر، وكطريقة لتنْمية التقنية المُخْتلطة، خاصة وأن طبيعة الأسلوب هنا تتماهى مع أي مادة تستجيب للإدماج



من أعمال حسن بورقية



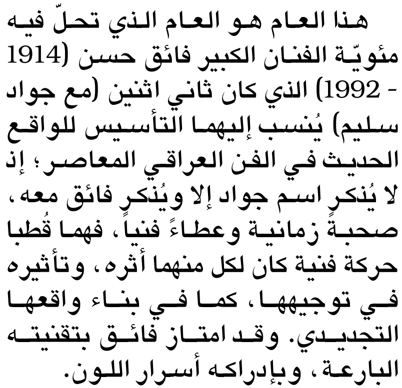
ضمن مِعْيارية مُحَنَّكة تروم التشنيب، بالرغم من تبنِّيها لتعبيرية وَحْشية لا تخلو من تلقائية تَلَاؤُمية تحتفي بالأشلاء والبقايا والأثر« الذي يحيل على نفسه وعلى الحركة التي نتج عنها..وهو هنا، في اللوحات، متوالية من البصم والعلامات المتبقية من عبور شيء أو فعل مُعَيَّن. كما يفترض الأثر فكرة تنقُّل شيءما له شكل ينتمي إلى سِجِل الأشياء الصلبة، على مساحة رخوة. وطبعه بحركة أو علامة معينة يعني أنك تريد ترسيخه..». يقول حسان بورقية في محاورته.

والأثر كسيرورة بصرية موجَّهة محصورة في فصيلة لونية حجرية ومعدنية، إنما هو اختيار لتشديد المَيْل الأرضي، لتضحي الخلفيات أرضية للرماديات والترابيات الموصولة بالرُّقع المُتراصَّة والمخطوطات والصور الفوتوغرافية التي تُظْهِر بناية مهجورة ملحوقة بالتغطية، كإحالة على الهدم الذي يُثير شفافية منذورة للخدش والمَسْح المتربِّصين بفجوات الضوء وتدرُّجاته، إلى أن يتمَّ رَشْم الطابع المختوم عبر أسطوانة الأبيض الجيري المتكلِّس والمُنبعِث من قشرة الأسناد ليَبْصَم توقيعاً دلالياً بدوره. فيما يتصاعد تأكْسُد المادة وتحلُّلها، كإشارة على امتداد حيويَّتها وهي في طَوْر الزوال؛ في طور استعادة صورة رامزة لجدليّة الحياة والموت، وكذا مسألة العبور بينهما، أي الحياة باعتبارها عبوراً، حيث كل فكر يعثر على مسارب جديدة من بين ركام الخراب، كما يوضح بورقية، مضيفاً أن «لا شيء يدل على ذلك أكثر من صورة الشذرات، الأشياء المتلاشية، الجسد المُدَمَّر، المتضرِّر والموغل في الموت.. كالأثر الذي نشاهده بالكاد. ولا ينبغي أن ننسى أن ما بين الإرادة والصُّدفة، البسيط والمُتْقَن، الوحيد والمتكرِّر، العابر والباقي مثلاً، يطرح علينا الأثر عدداً من الأسئلة، ويكون قرينة في إعادة بناء وتركيب ما اختفى.. وعندما يختفي الأثر المادي تماماً، لن نتكلَّم على أثر، بل على غياب.. غياب شيء أو كائن عزيز ننتظر عودته..». في هذا النزوع الشذري يكمن انفتاح العمل على رؤية تدقيقية وتجزيئية تروم القبض على العابر واللامتوقَّع ضمن تجاذُبات كيميائية تخضع لتنظيم داخلي يعكس الذات المسكونة بجاذبية الكتابة والتشكيل، مما يجعل اللوحات عبارة عن رُقْعات هائلة تعرّي هويَّتها المادية بقدر ما تكشف جسدها الموشوم بكتابة نزقة تُصَوِّر أشواط لعب محكوم بقواعد مزاجية تُنْصِت بروح الحَفْر والعلامة والترقيم والبصم والغرافيتيا، بينما المحو فيها سيِّد التوليف. من هنا تقحمنا الأعمال في دوّامَة ثنائية مُدَوِّخَة تتأرجح بين الحضور والغياب، البرّاني والجوّاني، الكشف والحجب.

هكذا نخلص إلى أن عمل حسان بورقية الفني الذي يدفع بنا لإعادة قراءة الشظايا والبقايا وتأمُّلها عبر مواجهة «سؤال صيرورة المابعد والماقبل»، يبقى عبارة عن كتابة مجازية مضاعفة، تحتفي بـ «ألون الكلمات» عن طريق إضفاء معانٍ رمزية مبتكرة لِنُتف الكلمات وأنصاف الحروف والنقط والخربشات، كجزئيات علاماتية تستعيد حياتها الجديدة في رحم اللوحة بعد جَنْيِها وهي على حافة السقوط والاندثار.

تظلّ الممارسة التشكيلية عند بورقية مشدودة إلى فعل الكتابة ومستندة إلى خلفية ثقافية، لأنه كاتب ومترجم في الأصل، لإيمانه الراسخ بأهميّة الأدب والفلسفة والترجمة في تكوين الفنان، ولذلك يُقِرُّ بوجود ذاته في هذه الأجناس الإبداعية جميعها بنفس الغبطة والمرح والوجع.

فائق حسن في مئويَّته



ماجد صالح السامرائي

هذا العام هو العام الذي تحلّ فيه مئويّة الفنان الكبير فائق حسن (1914 - 1992) الذي كان ثاني اثنين (مع جواد سليم) يُنسب إليهما التأسيس للواقع الحديث في الفن العراقي المعاصر؛ إذ لا يُنكر اسم جواد إلا ويُذكر فائق معه، صحبةً زمانيةً وعطاءً فنياً، فهما قُطبا حركة فنية كان لكل منهما أثره، وتأثيره في توجيهها، كما في بناء واقعها التجديدي. وقد امتاز فائق بتقنيته البارعة، وبإدراكه أسرار اللون.

انتقل بتجربته الفنية، وطوّرها- بما له من طابع شخصي- من الانطباعية إلى التعبيرية التي سيؤكِّد من خلالها خصوصية حضوره فناناً.. ثم يبلغ التجريد فلا يمكث معه طويلاً، ليخرج مزاوجاً بينه وبين «التعبيرية»، جاعلاً لتعبيريته آفاقها. وقد وجد نقّاده في عمله هذا «جمالية فذّة» كانت عنصر اجتذاب لمشاهده الذي يجد نفسه مدعوّاً إلى التأمُّل العميق في ما يرى، وبما يتجاوز «المشهد» إلى ما فيه من «حركة» للذات ميَّزَت عمل الفنان.. فهو لم يكتفِ بنقل المشهد، وإنما جسَّدَ إحساسه به.

حين سألتُ الفنان فائق حسن- في حديث مطوّل معه- عن القضية الأساسية في حياته، قال: «إنها ليست قضية». ثم أضاف موضِّحاً: «إنها فترات مرّت بطفولتي، وفترات أخرى استمرَّتْ والتحمت بالفترات التي تبعَتْها. إنها ليست أشياء مصمَّمة، أو متعمَّدة.. إنها مع مسار الحياة في العراق، وبأجواء المحلّة، وحياتنا في المحلّة، وبالزملاء الذين كانوا معي، وبالأساليب التي كنا نقضي بها أوقاتنا. لقد كان لهذه الأشياء كلها مفعولها القوي في حياتي.».

استهوته، كما يقول، «أشجار النخيل، بصورة خاصة، لشخصيتها النادرة وتركيبها الغريب، وطبيعتها الفريدة من نوعها»، فضلاً عن «شيء آخر كان له دوره في نمو الخيال وقابلية التخيّل عندي وما يتّصل بها من أحلام؛ هو الروايات البوليسية».

سألته: ما الذي اجتذبك في الروايات البوليسية؟ فقال لي: «من ناحية: هناك اللغز الذي تحتويه. ومن ناحية أخرى: ذلك البحث وراء المجهول فيها. أعتقد أنها على مساس بالذهن. فذهنياً كان لها أثر فيَّ من ناحية عملية التفكير، والتركيز. فالأشياء الذهنية- من هذا القبيل- تمنحك إمكانية التفكير بالحلول. كما أنها تمكّن الذهن من أداء وظيفته بصورة صحيحة ومنتظمة. هذه الروايات- برومانسيتها- كان لها أثر فيَّ. إنها تربّي الخيال، وتنمّي رغبة الاطّلاع. كان لها مفعولها في تنمية خيالي».

وجد فائق حسن أن محيط البيئة الاجتماعية قد أفاده كثيراً في عمله الفني، ففضلاً عن التأثيرات البيئوية كان- كما يقول- يرى «أشخاصاً يبدون كجزء من المكان كأن الزمن جعل منهم شيئاً خاصاً. وأنا- بطبيعتي- ميّال إلى المشاهد الاجتماعية الملموسة، والحيّة.. لذلك تجد أثرها ما يزال قوياً في أعماقي.. وهذا الحب لذلك الماضي موجود في صوري، فهو، بالنسبة لي، يمثّل الفترة الذهبية من حياتي».

بهذه العُدّة الأوّلية، سيذهب، مبعوثاً، إلى باريس لدراسة الرسم.. وفي «البوزار» واجه الكثير، وتعلّمَ الكثير، والتقى ما كان يحلم أن يراه؛ فمن خلال زياراته التي كان يقوم بها للمتاحف، ولمعارض مشاهير الرسّامين، وبخاصة رسّامي المدرسة الحديثة، والمدرسة الانطباعية، وما بعد الانطباعية، كانت مشاهداته هذه -كما يقول- قد تركت «على فكري انعكاسات قويّة، وأخذت تجلب انتباهي


فائق حسن - منظر في قرية - 1958


أحد أعمال فائق حسن - 1989

أكثر فأكثر، وكنتُ أشعر معها بأنني منجذب بقوة إلى هذه الحركات الفنية، على الرغم من قلّة معلوماتي عنها.».

في أثناء ذلك سيتعرَّف إلى صور أخرى، «صور المرحلة الرومانسية، وبخاصة الفرنسية منها التي يؤكِّد أنها بَهَرَته كثيراً: «كانت رسوم هذه المدرسة تبهر واحداً مثلي لم يكن مطّلعاً على هذا التطوُّر الفني».

لكنه في الوقت نفسه، شعر أنها ضحلة: «وبالفعل كانت قيمتها قد تضاءلت عندي بمرور الزمن، فابتعدتُ عنها تدريجياً». وهكذا وجد نفسه مقترباً من المدرسة الواقعية التي ظهرت بعد الثورة الفرنسية.

إلا أن التحوّل الأكبر في تجربة فائق حسن كان يومَ شاهدَ أعمالاً للفنان «سيزان»، فأدرك، يومها، أن «من الضروري أن يتعرَّف المرء إلى أعمال هذا الفنان كاملة ليكتشف أهمّيّة تأثيره على الفن الحديث المعاصر». وانطلاقاً منه- كما يؤكِّد- وفي ضوء آرائه وفلسفته في الفن، تعرَّف «إلى الألوان السمراء، ولهب بريقها، والنقاوة التي امتازت بها سطوح هذه الألوان عند سيزان»، حتى أصبح «مثله الأعلى. ويوم اكتشف أن سيزان لم يكتفِ بالنظرة الواقعية، أو بالنظرة التأثيرية الانطباعية للطبيعة والأجسام، أصبح تأثيره واضحاً، مدّة من الزمن، على أعماله، «وبخاصة من ناحية اللون، وأخصُّها اللون الأسود المعروف بخطورته، فهو ليس لوناً مستحبّاً من عديد الفنانين». وقد دام تأثُّره بسيزان سنوات امتدَّت من العام 1936، لتتبلور في الأربعينات حيث أُتيح له- خلالها- أن يتعرَّف إلى أعمال فنانين آخرين مثل ماتيس، وبيكاسو.. وأن يدقّق أكثر في الأبحاث الخاصة بالتقنية، ويذهب «في أعماق تاريخ الفن، لا التاريخ المعروف والمألوف، بل ذلك الذي ينطوي على فلسفة.

ومن هناك ستكون العودة إلى بغداد: «عدتُ إلى بغداد ولم أكن- بطبيعة الحال- أحمل أي مشروع كبير للمستقبل. إلا أن طموحاتي كانت كبيرة، وإرادتي قويّة ببدء مرحلة جديدة في بيئة بعيدة عن تلك البيئة التي أمضيتُ فيها دراستي. وكان أول شيء تلمَّسته، وفاجأني، هو: الضياء الساطع، والشمس، والسماء المغبرّة، والناس. كل شيء أمام بصري كان ساطعاً براقاً، من جهة.. وداكناً مُترَباً من جهة أخرى، فكان هذا التناقض بداية أولى في أعمالي في تلك الفترة... وهنا تلمَّستُ صلة ألوان سيزان السمراء، ورجع بي ذلك إلى بحثي في الطبيعة، فأردت أن أحقِّق الكثير بناءً على هذه النظرية..».

كان اكتشافه الطبيعة اكتشاف ما للينابيع من حيويّة وتدفُّق، فجعل لهذه الطبيعة «تاريخاً مدوَّناً»، واتَّخذ من عوالمها عالماً لفنّه. فقد ركّز على ما في هذه الطبيعة من أصالة وحيويّة، كاشفاً عن قدرة إبداعية تتجاوز حالة الإدراك الحسّي إلى ما يجعل من «العيان الجمالي» مصدر شعور بتوافق جديد مع الأشياء، لتكتنز لوحته بتفاصيل تظهر بها وكأنها حالة استحواذ على الطبيعة، وهو- في عمله هذا- نقلنا من الطبيعة في ما تتعيّن به إلى نظيرها الفني، بصنعة وأداء عاليَيْن، وكأن عينه الفنية هي تلك العين التي وصفها «برغسون»، بأنها تمتلك «حدساً جمالياً تستطيع معه أن تحقِّق ضرباً من الاتِّحاد مع موضوعها.».

لعلّ فائق حسن كان قريباً إلى ذلك كلّه، باستثناء سنوات، هو نفسه كان يعدّها عابرة في تاريخه الفني، حيث انعطف فيها نحو التجريد.

صفاء ذياب*

في زحمة المدن، وفي تشقُّق الجدران وتهدُّل النوافذ، وبين الظل والضوء وفي الأزقّة... كيف يمكن أن نصنع صورتنا الفوتوغرافية التي نحلم بها؟ ما أنواع العدسات التي علينا أن نغيّرها لاختيار مناظرنا التي هربت، وتفاصيل أبوابنا ومقابضها، والذكريات التي نعبّئ بها صورنا. إنها الفوضى التي جعلت من الصورة الفوتوغرافية فوضوية أيضاً.

لحظات لا يلتقطها غيري

ليس هناك خراب. هناك جمال مغطّى بزمن ... هكذا تبدو لي بيوتنا القديمة، أزقتنا، شناشيلنا، مطارق أبوابنا، وحتى ثيابنا التي تركناها في قبو الروح.

تتجمَّع في إطار الصورة الفوتوغرافية ملامح عدّة: أولها وجوهنا التي لا تترك صغيرة إلا وتحملها معها أينما ذهبت، وجوهنا التي جمعت الحروب والأشلاء في تقاسيم البشرة السمراء، وأحالت صور الجمال والخراب عدسات لاصقة في الحدقات. يتجمَّع الزمن في عيوننا كأننا نروي حكاية طويلة لا تنتهي.

العدسة تبحث عن التقاسيم، كيف اتّضحت، وكيف تشكّلت حتى غدت ملامحنا المهملة في الآن نفسه. المهمل هو ما يثيرني، فالصور «مطروحة» في الطريق؛ بحسب معنى الجاحظ، وهنا ما دَأب عليه أغلب المصوِّرين العراقيين منذ بداية أول صورة فوتوغرافية وصولاً إلى ناظم رمزي ومَنْ تلاه، حتى الآن. لكن، هل علينا أن نبقى باحثين عن اللحظات من خلال عين رُبّما تتشابه مع عيون أخرى؟ كيف أستطيع أن أتفرَّد في طرح ما تراه عيني ليكون بصمة خاصة؟

غالباً ما أبحث عن الصمت في الصورة الفوتوغرافية، الصمت يهبني تمثّلاتي الشخصية بالدرجة الأساس. الجدار غالباً ما يستهويني، ويمنحني أبعاداً مفتوحة لا حدود لها أكثر مما يستهويني الفضاء.

فالجدران يتأبَّط بعضُها البعض الآخر لتشكّل الحياة الشخصية لكلّ إنسان، فما يفصل بين حياتي وحياة أخي ليس أكثر من طابوق متراصف ليشكّل غرفاً نكوّن فيها عوالمنا الخاصة، عوالم نتكاشف فيها مع أنفسنا، ونبني من خلالها جسور المعرفة التي نتشكّل من خلالها، وعن طريقها نكوّن علاماتنا الفارقة.

فالجدران حافظة الأسرار، نتعرّى بين أضلاعها كأننا نتعرّى داخل الروح، ونتجوّل بين أكفّها طائرين كما الحمامة وهي تمتلك سماءً وحيدة، أكثر زرقة من السماء التي ترفرف تحت سقفها آلاف الطيور. سماء وحيدة لحمامة وحيدة، كجدران معزولة لجسدِ طائرٍ كالريح.

للجدران تحوُّلات عديدة، تحوُّلات لا يمكن أن نصف من خلالها زماناً وحيوات عدّة. من أين أتت الجدران بهذه القدرة على التحوُّل؟ وكيف استطاعت أن تلوِّن نفسها لتحفظ الحياة، وتصنع اللذة، وتقيم العزلة؟ وكيف تحمَّلت أجسادَنا ونحن نتسلَّقها لنرمي بحقائبنا هرباً من المدرسة؟ وكيف حافظت على جلدها ونحن نثقبها بالمسامير لنعلّق عليها صورنا، وكلما مَرَّت أعوام زاد الطّرْق، وانغرس المسمار عميقاً، خارقاً روح الجدار، فلا سمعناه يئنّ، ولا سقطت من عينيه الدموع، ولا اشتكى يوماً من الأقفال التي ترزح تحت الصدأ.

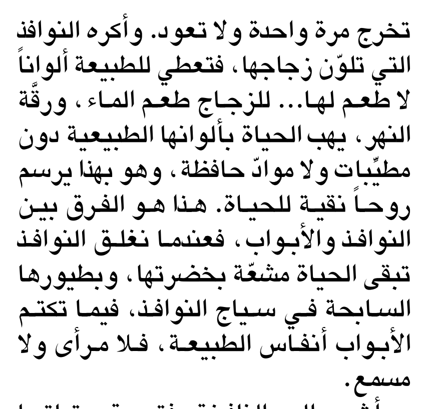
ولا تختلف نظرتي إلى الجدار عن النوافذ، فَبِها وحدها يمكننا قراءة الفروق بين عدة بنايات. لا فرق بين غرفة البيت والسجن إلا بالنوافذ، وعلى ماذا تطلّ، وكيف يمكن أن ننهض بوجوهنا لنطلّ منها على عالم مختلف خالٍ من الجدران!

للبيت وللسجن جدرانٌ متشابهة، للغرفة أربعة جدران، سواء أكانت في البيت أم كانت في السجن، إلا أن ارتفاع نوافذ السجن يخرجها عن كونها نوافذ للحياة. كلما ارتفعت النافذة زاد الشعور بالعبودية، وهي بين هذه المسافة التي لا تتجاوز المترين من الارتفاع والانخفاض تتوالد فيها حيوات تغيّر جلدها مع نفاذ خيوط الشمس.

النوافذ أرواح وأنفاس تتصاعد كلما وُئِد الضوء قرب شرايين المساء. ما إن تفتح النافذة حتى تشعر بزفيرها يُخرج الهواء العابث برئتينا من ظلام الغرفة الدافئ وحشرجة العيون التي ترنو صوب فضاء جديد. القمر ندبة في السماء الصامتة، والنافذة ثدياها يرضعان الأفق بأنّات الحائر في ليل الوحدة. بينما تتصاعد الوحشة في ليل الغريب، يفتح النافذة فيرسل قصائده في الهواء لتطير بعيداً بعيداً حيث اللاجدوى.

أعشق النوافذ التي تتشكَّل من ضلفتين: ضلفة الذهاب، وضلفة الإياب. فالنوافذ ذات الضلفة الواحدة لا عودة في روحها،











تخرج مرة واحدة ولا تعود. وأكره النوافذ التي تلوّن زجاجها، فتعطي للطبيعة ألواناً لا طعم لها... للزجاج طعم الماء، ورقّة النهر، يهب الحياة بألوانها الطبيعية دون مطيّبات ولا موادّ حافظة، وهو بهذا يرسم روحاً نقية للحياة. هنا هو الفرق بين النوافذ والأبواب، فعندما نغلق النوافذ تبقى الحياة مشعّة بخضرتها، وبطيورها السابحة في سياج النوافذ، فيما تكتم الأبواب أنفاس الطبيعة، فلا مرأى ولا مسمع.

أشير إلى النافذة، فتورق عتباتها بأصيص من الورود. وفي رفات الليل ينطلق الضوء متلصّصاً على الحجرة النائمة فيوقظها كطفلة سابحة في عوالم من الدفء. أشير إلى النافذة وأعني البيت، الجدار لا يتنفّس بدون النافذة، والغرفة تُسَمّى سجناً إذا هربت النوافذ منها، والبيت يُسَمّى ملجأ إذا طارت نوافذه.

لكن، كلما أنظر إلى المدينة أرى الجدران والنوافذ والأزقّة والشوارع مهشّمة. نحتاج إلى مدينتنا التي هربت. أين نضع أقدامنا؟ وكيف تستطيع عدساتنا التلصُّص على هذه المدينة؟ المدينة أصبحت ضيّقة جداً علينا في هذه الزحمة التي أبعدت كل شيء عن مكانه الصحيح. كيف يمكن أن نعيش في عالم مليء بالعجلات؟ عجلاتٌ أكلت منا الأرصفة، واستوطنت مواقع أقدامنا حتى عدنا لا نقوى على السير في شوارعنا التي كانت واسعة وأثيرة وجامعة لعلاقاتنا الحميمة. عجلات في الشارع، عجلات على الأرصفة، عجلات أمام المحال التجارية، عجلات أمام بيوتنا، عجلات في حدائقنا، عجلات في الممرّات والساحات، تجتمع كلها كأنها تؤدّي صلاة موحّدة لسرقة أحلام أقدامنا التي باتت بلا مأوى.

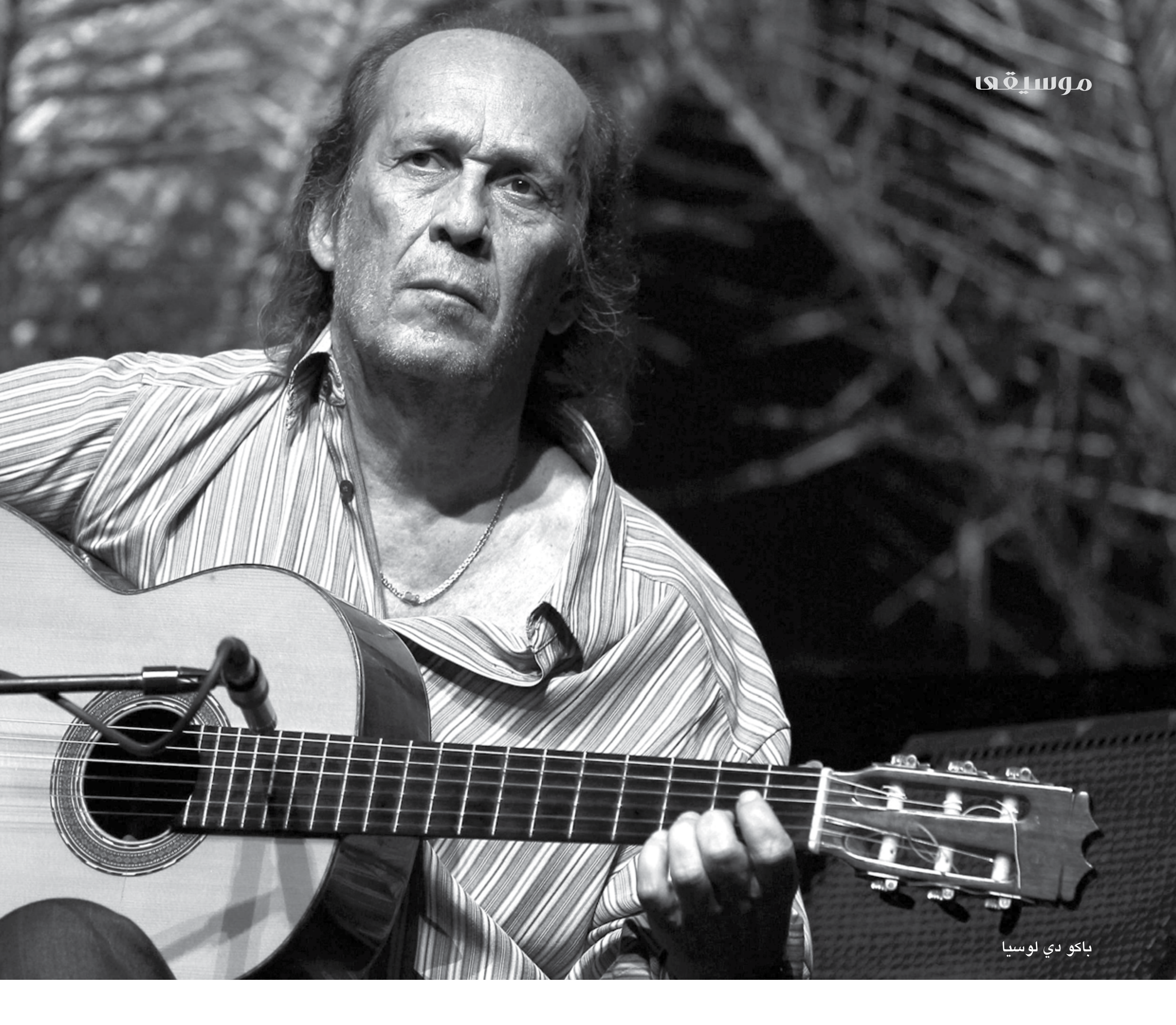
كيف يمكن أن نمشي مع أصدقائنا لنسرد ذكريات أيامنا الغابرة في زحمة الأرصفة المسروقة؟ كيف نتهاوى مع حبيباتنا لنصنع مستقبلاً جميلاً يملكه أطفالنا دون أن نجعلهم يطيرون بعيداً، صوب اللامكان؟

كلما توسّعت المدينة ضاقت علينا أكثر... ربما تكون هذه المعادلة غير صحيحة في أغلب مدن العالم، لكن مدننا نحن، هنا في العراق، شوارعنا هنا في بغداد، لها خطط مستقبلية خاصّة جداً، لها أخطبوط يستوعب التوسّع ويأكله، ولا يسمح لنا أن نحلم بمساحة صغيرة يتّكئ عليها مستقبل قريب.

لكن، ما شكل المدينة التي نحلم بها؟ ما شكل الأرصفة التي هربت ونريد تعبيدها من جديد؟ ما البنى الثقافية التي يمكن أن نؤسّس من خلالها أسوار بيوتنا. للثقافة أبواب كثيرة، ربما من الصعب حصرها، وللمدينة أبواب أكثر تتناسل فيما بينها لتلد بيوتات صغيرة، وللأرصفة مداخل تتضاءل كلما تضاءلت الأحلام، ولأقدامنا أرصفة في الهواء.

---

* شاعر وفوتوغرافي من العراق



باكو دي لوسيا

الكاتب بالنغمات

محسن العتيقي

خسارة كبيرة شهدها عالم الموسيقى مؤخَّراً. خسارة تقاس برحيل المفكِّرين الذين يغيِّرون مجرى الثابت.. وهي كذلك برحيل عازف القيثارة الإسباني باكو دي لوسيا الذي ترك موطنه الأصلي في الجنوب الإسباني، واستقرّ، منذ بضعة أعوام، في بيت يعانق شواطئ المكسيك، لكن الشاطئ المكسيكي الذي فضَّله للراحة بعد الرجوع من سفرة و أخرى لم يمهله حتى لامتطاء نخلة العودة إلى بلده الأم كما كان ينتظر.



وكان في سفراته يتنقّل كأي مسافر، يجرّ قيثارته بنفسه كما لو كان ذاهباً في نزهة وليس إلى موعد مع مسرح مملوء عن آخره. في المطارات يعترض طريقه المولعون، يلتمسون من أنامله نغمات للذكرى على قياثيرهم، فيفعل ذلك بحميمية؛ ولم تزده النجومية إلا تغجُّراً.

ومن الإجحاف الكلام عن لوسيا بصفته عازفاً وكفى؛ كان تروبادوراً يبدّل الكلمات بالنغمات. وأما طريقة العزف التي عُرف بها فهي من ابتداعه، استأنف تطويعها المبتكر مبكّراً، ولم يبرح التجديد وإعادة التوزيع في ما قدّمه سلفاً، وبذلك شكّلَ مدرسة فصلت بين ماضي القيثارة ومستقبلها. فضلاً عن كونه تجاوز العزف الصارم، ليؤسّس أسلوباً متحرّراً أقرب إلى النبش على الأوتار.

وفي كل نسخة من المعزوفة نفسها كان يضيف تلقيحاً جديداً يمدّ في عمر الحلاوة الذي يوفّر للقطعة الموسيقية أسباب العيش الدائم والسعرات الموسيقية.

مقامات الفلامينكو: «بوليريا» الحقيقة، زادها بنسبية «صوليا» التأمُّل، أضاف إليها الحنين، «فاندانغو» احتجاج الحناء، ألغاه وعوَّضه بالخطوة، «أليغريا» الفرح، ضاعف فرحها... وصاحَب الفيلارمونيك عازفاً أولاً، فأرّخَ كونشيرتو الأميرة «Concierto De Aranjuez - 1991» بحرقة الكمنجات ويقينيات المايسترو.

كما فتح أعين العازفين الجدُد كتوماتيتو، وبيسنتي أميغو، وغيرهما... على صدى مقولة «الأسلوب هو الإنسان»، و عنده العازف هو الإنسان، تجوَّلت أصابعه على الأوتار بشتّى الطرق والأصناف الموسيقية، وبين الجاز وسيتار رافي شانكار وإيقاعات العالم أخذت توليفاته المنسجمة ثقافياً مكانة يستعير منها المنصت سفره وتأمُّلاته الاستعادية. كانت أصابع دي لوسيا تتحرَّك على القيثارة، لا لتعزف، بل لتكتب المعمار والتاريخ والوعي والأحوال الإنسانية، فكان عزفه منتجاً لنصّ لا تكتبه اللغة.

وكان الفلامينغو، قبله، موسيقى تُعزَف بالفطرة والسليقة، وحرفة تُوَرَّث من أسرة إلى أخرى، فحَوَّله إلى ثقافة مندلعة في أرجاء المعمورة أكثر من أي شيء إسباني آخر.

منّا مَنْ يميل إلى موسيقى الجاز، وآخر إلى الروك، وذاك مولع بالموسيقى الهندية... وهذا كله متوفر باستلهام متقن، خفيّ أحياناً وظاهر أحياناً أخرى. يستطيع المنصت التمييز بين الميلودي الذي ابتكره دي لوسيا عزفاً واستحداثاً، وبين الفلامينكو التقليدي. وإن كان قد حافظ على روح الأصالة، فإنه من ناحية تاريخية أخرج الفلامينكو من صرخة الفلاح المنكوب إلى شاعرية التعبير والتأمُّلات، فكان لصاحب (Canciones Andaluzas – 1967، Zyryab - 1990، Concierto De-Aranjuez - 1991، Antologia - 1995) سبق تجسير الفلامينكو بين ذاكرتَي الفرح والحلم في وطنه الأم إسبانيا، وبين رغبات مماثلة لشعوب أخرى.

أسلوب باكو دي لوسيا مبهر فعلاً. شيخ القيثارة الحديثة دون منازع. له مريدون من كل الأجيال. وكما لكل شيخ أسراره، كان لشيخنا العازف بواطن النغمات وطلاسمها المعقّدة. كيف أمكنه التأثير فينا وفي مريدين بعدد قياثير الدنيا دون أن نمتلك مفاتيح سلالمه البعيدة؟! مراراً نسمع باكورته الموسيقية «Entre dos Aguas». وربما هي القطعة الموسيقية الأكثر حظاً عنده، يعرفها العازفون جيداً، ويدركون كيف عاشت هذه المعزوفة أكثر من غيرها، وفي كل مرة كان دي لوسيا يهبها ميلاداً جديداً، حتى صارت بمفعولها المستمرّ والغامض مثل نصّ نثري.

جعل دي لوسيا آلته التاريخية تجسيداً لا مشروطاً لحركة الزمن، موسيقى بأجنحة، تحلّق بلا حدود للمعقول، بل تخطّت العقل في الموسيقى الكلاسيكية، والمورو ث المحروس في ترا ث الفلامينكو لتبتكر فرادتها غير المستقرّة من تبدُّل الحياة والأحوال، ومن تنوُّع العالم. وعلى عكس الفلامينكو التقليدي الصارخ، كان فلامينكو دي لو سيا مليئاً بالصمت الرمزي، يحاكي خلوة الحقول. «Entre dos Aguas»- مثلاً- لحظة علنية انفلتت من تاريخ إسبانيا نحو ميتافيزيقا نغمية عائمة.. وقد كانت القيثارة مطيته التي سيخترق بها أمكنة عديدة وصولاً إلى كل بقاع الدنيا. كان العازفُ المؤمن بأن تحالُف الفلامينكو مع موسيقى الهند وبلدان إفريقيا وأميركا اللاتينية... هو تحالف مع الإنسانية بالأساس.

الشيخ التوني..

الروح الجميلة

عبد الله غنيم



لو رُسِمَت صورة لتجسيد حالة الفناء الصوفي، التي هي في ذاتها صورة أخرى لحالة بقائه، ستكون الملامح أقرب شبهاً من الشيخ الراحل أحمد التوني: رجل نحيل، غائر العينين، تنتفض عروق رقبته مع كل نَفَس قبل طلعة من طلعاته. في فيديو صُوِّر معه في القاهرة قبل عامين من وفاته، وفي إحدى ليالي الذكر الرمضاني، ظهر التوني ومعه عكاز وإلى جانبه شاب يسنِده، أوصله إلى كرسيّه أمام المايكروفون وانسحب، ما لم يظهر في الفيديو وقصَّهُ المونتاج هو الجزء الذي يندمج فيه التوني مع الصوت الخارج من حنجرته وإغماضة عينيه، فيقف ويتمايل مع صوته والموسيقى والكلمة، الفناء جسدي،والبقاء روحي، حتى لتعتقد أن الروح ظَلَّت متمسِّكة بالحياة بجسد واهن. من فرط بقائها تتجلّى بصوته كلّما دقّت المزيكا وخرجت الكلمة عبر الفم الجاف. والموسيقى عند الشيخ التوني لم تصاحبه إلا بعد فترة طويلة من العزف منفرداً بأحباله الصوتية، بدأت الموسيقى بالتداخُل مع صوت التوني عبر كأس زجاجية كان يحملها في أثناء إنشاده، ثم أدخل آلات النقر (الرِّقّ والطبلة) ثم الآلات الوترية حتى صارت الفرقة من ورائه، تختاً صغيراً (ناياً، وطبلة، ورقّاً، وعوداً، وكمنجة). والكأس في يد الشيخ يضبط بها إيقاع الجوقة.

أمسيات التوني لم تخلُ من لحظات تخبُّط بين الحين والآخر، وهنا مقبول بالنظر إلى حال الفرقة؛ فهم موسيقيون يعزفون بالفطرة فقط لا بالدراسة، الفرقة تسير بآذانها على صوت التوني، لا بروفات قبل الحفل ولا تجهيزات، فقط يجلس كل منهم في انتظار إشارة «المايسترو» صوت التوني ينطلق ارتجالاً بالتوازي مع حالة تجلٍّ يصير فيها التوني وسيطاً بين عالمين: أحدهما عالمنا، والآخر يراه هو، ويترجمه صوته الذي يحرِّك الموسيقيين من خلفه. حالة تجريبية معتمدة على الفيض الصوفي الذي تتجلّى فيه الأشياء للتوني فيكون متكشفاً بحلاوته، والفرقة تحاول اللحاق به، كلّ على آلته. والكأس في يد والسبحة في اليد الأخرى والموسيقى عشوائية، صوته وإيقاعه هما المتناغمان بين عشوائية اللحاق بالفيض.

نظم ابن الفارض غالبية أشعاره في العشق الإلهي في مُعَتَزَله بالقرب من مكة حتى صار سلطاناً للعاشقين، وعشق الشيخ التوني الإنشاد فأنشد في العشق الإلهي، فصار سلطان المنشدين، شيخ المدّاحين، حسب جلسة سُجِّلت له أنشد فيها «قلوب العاشقين»، و«الله محبة»، يسمعه المسلم وغيره، والأمّي والقارئ، العربي والأجنبي. ولكلٍّ حسّه الخاص وملكوته الخاص ملاحقاً الفيض مع صوت الشيخ وكأسه الإيقاعي وأدائه مع تخته الشرقي الصغير الذي ألهم موسيقيين عالميين، ومنهم عازف الفلامينكو الإسباني Tomatito في فيلم «Vengo» للفرنسي Tony Gatlif. وفي حفلاته القاهرية كان المستمعون الأجانب على قدر عدد المستمعين المصريين، وأحياناً أكثر منهم، لا يفهمون لغته، لكن الروح موصولة، والفيض واصل.

مساء الاثنين 17 مارس/آذار الماضي فارقت روح الشيخ التوني جسده، عن عمر يتجاوز التسعين، بدأها بقرية الحواتكة التابعة لمركز منفلوط مديرية أسيوط، إحدى مديريات مصر حيث وُلِد في عام 1932. وأتى إلى القاهرة، وأنشد على باب السيدة زينب، ومدح بكأس زجاجية بلا موسيقيين أو بطانة غنائية، هو وصوته ونقره على الكأس، أدخل أدوات موسيقى جديدة إلى إنشاده، طوّعَ الموسيقى حتى وصل به الأمر إلى أن يغنّي بالمزج مع موسيقى الفلامينكو الإسبانية، ثم غنّى في أوروبا والولايات المتحدة، وفي في ميدان التحرير في 25 يناير، كما غنّى في موالد الحسين والسيدة زينب والسيد البدوي. في الموالد يسمعه أبناء وأتباع كل الطرُق، أبناء السيد البدوي وأتباع أبي الحسن الشاذلي وأبناء الرفاعي، مسيحيون ومسلمون.. وعلى قدر العظمة التي حقّقها يظلّ الشيخ الفاني عن نفسه الباقي في دوره يرتدي جلبابه وعمامته كدرجة من درجات أولى على طريق الفناء في الله حيث يقول ابن عجيبة (من فلاسفة الصوفية المغاربة): «إن الفناء هو أن تبدو لك العظمة فتنسيك كل شيء، وتغيّبك عن كل شيء، سوى الواحد الذي «ليس كمثله شيء»، وليس معه شيء».

هكذا تدور السواقي، تجري القناة في البستان، ويدخل أخيراً الشيخ التوني الجنينة، ولكن روحه ستفضِّل الجنينة، ولن تحكي لنا وصفة الرُمّان.



أمير تاج السر

إعادة قراءة

في الأشهر الماضية، وفي تقليد أحرص عليه كل عامين أو ثلاثة، قمت- في ما عثرت عليه من وقت- بإعادة قراءة ثلاثة من أعمالي الروائية التي كتبتها في فترة مبكرة، وهي روايتي الأولى: «كرمكول» التي صدرت في القاهرة أواخر ثمانينيات القرن الماضي، ولم أكن أملك منها نسخة، وعثر عليها أحد الأصدقاء في سوق الأزبكية للكتب المستعمَلة في مصر، وأرسلها لي. أيضاً روايتي «سماء بلون الياقوت» التي صدرت منتصف التسعينيات في الأردن، ورواية ثالثة صغيرة اسمها «عواء المهاجر»، صدرت في السودان في الألفية الجديدة، ولم تتمّ قراءتها على نطاق واسع، أيضاً لم تُقيّم نقدياً تحت أيّ مستوى.

ما لاحظته في تلك الأعمال، هو قصرها الشديد، أي أن عدد الكلمات في كل نصّ، لا يمكن أن يتجاوز الخمسة عشر ألف كلمة، في أحسن الأحوال. هناك تكثيف كبير في السرد، واختزال للحكي في صور شعرية غاية في القصر، وجمل تبدو- برغم رنينها الموسيقي- أشبه بصخور جامدة، أيضاً يوجد غموض كبير في الحكاية، ولا بُدَّ أن القارئ كان يطارد الخيوط، يمسكها، وتزوغ منه، ليمسكها وتزوغ مرة أخرى، وهكذا إلى أن يصل إلى نهاية الكتاب إما راضياً عن قراءته، وناصحاً بها غيره من القراء، وإما لاعناً هكذا طريقة، وفاراً من الكاتب. وأظنّ أن هذا ما كان يحدث، خاصة في رواية «سماء بلون الياقوت»، التي سرق الشعر سرديَّتها بالكامل، وبدت أشبه بقصيدة طويلة. لقد كانت تلك الرواية تحكي قصة (سعد الأرباب) أبي القرية وأمّها، والمتحكِّم في مصائر سكّانها، بحكم ما يعتقدونه فيه من صلاح، وتحكي عن موته الذي قلب كيان تلك القرية، وحَوَّلها إلى خواء مادّي وروحي، وعن الغرباء الذين احتلّوا موقع (الأرباب) بعد ذلك، ولن يكونوا مثله.

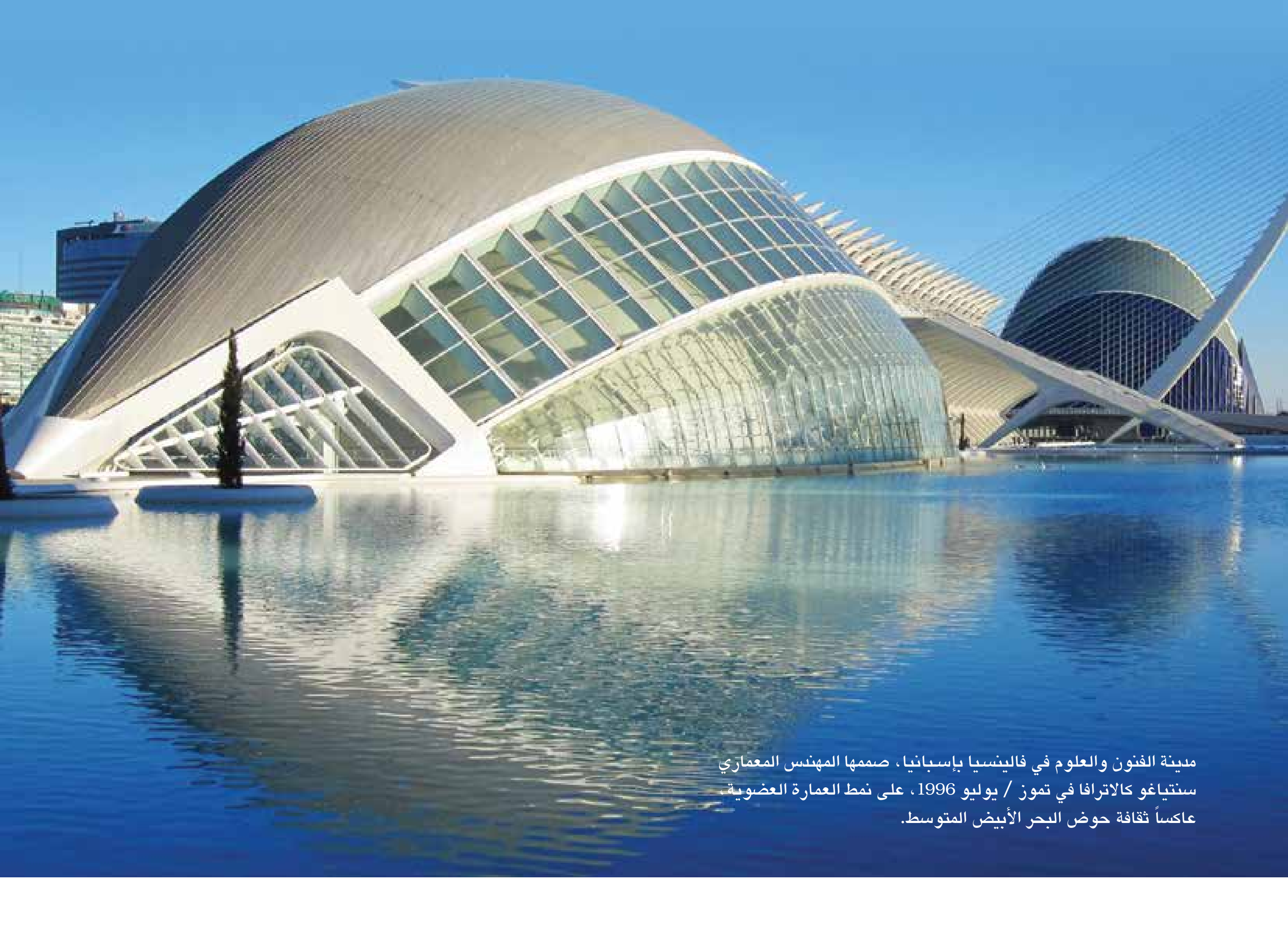
أعتقد أنه كانت لديَّ فكرة أردت توصيلها من خلال تلك الرواية، لكن، للأسف، ومع هوس التجريب الذي كان سائداً عندي، إضافة إلى تأثّري الشديد بالشعر في تلك الفترة الانتقالية، أي الفترة التي تركت فيها كتابة القصائد، وانتقلت لكتابة السرد، لم تصل الفكرة جيداً، ولم تُكتَب بالطريقة التي- رُبَّما- تستهوي قارئاً ليكمل. لقد كانت الكتابة صعبة بالفعل، وتحتاج إلى خارطة يضعها الكاتب، حتى يتبعها القارئ المصرّ على عبور النصّ حتى النهاية، صحيح أن هناك شخصيات جاذبة مثل شخصية التاجر الملقَّب بـ (المهمّ)، وشخصية (أولاد التركي) الصعاليك الذين استوطنوا في البلدة، لكن- أيضاً- لم تكن تلك الشخصيات واضحة بما يكفي للإعجاب بها، أو لترسخ في أذهان من يمرّون بها، وهكذا بدت تلك الرواية، والروايتان الأخريان، تجارب أعتبرها مشوّشة في تاريخي الكتابي، وربما لو عدت إلى فترة تلك البدايات لما كتبتها مرة أخرى، وحتى مغامرة إعادة كتابة أيّ منهما تبدو صعبة، خاصة أنني فعلت ذلك مع رواية «صيد الحضرمية»، حين أعدت كتابتها، وأصبحت: «اشتهاء»، ذلك ببساطة أن «صيد الحضرمية» كانت تملك حكاية واضحة، وصعوبتها في اللغة، بينما هنا الصعوبة في كل أركان الكتابة من حكي، ولغة، ورسم شخصيات، وغيرها.

أقول بصراحة، إن الكاتب يجب أن يكون أميناً في قراءة تجربته الخاصة، بحيث يحيي ما يحيا فيها، ويلوم ما يُلام منها، من منظوره الشخصي، لأن الكاتب حتى لو رضي عن عمل من أعماله، فلن يسلم العمل من انتقاده بواسطة قرّاء رُبَّما لا يعجبهم.

عمارة ما بعد الحداثة
كسر الاعتياد وتحطيم المألوف

بدر الدين مصطفى*

كان فنّ العمارة أوّل الفنون تأثراً بصيحات ما بعد الحداثة. يقول جيمسون: «ليس هناك حقل من الحقول المعرفية شَعَر فيه رجاله بموت الحداثة، وأعلنوا عن ذلك بصورة حادة مثلما حدث في فنّ العمارة».



مدينة الفنون والعلوم في فالينسيا بإسبانيا، صممها المهندس المعماري سنتياغو كالاترافا في تموز / يوليو 1996، على نمط العمارة العضوية عاكساً ثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط.



البيـت الراقـص، يُعَـدّ رمـزاً وطنيـاً فـي بـراغ بجمهوريـة التشـيك. صَمَّمَـه فـلادو مليـنك بالتعـاون مـع فرانـك جيري، وبُنِيَ بين عامي 1992-1996.

ذهب جانكس في كتابه «لغة العمارة ما بعد الحداثية، The Language of- Postmodern Architecture» إلى أن النهاية «الرمزية» للحداثة يمكن تحديدها عند الساعة 3:20 من يوم الخامس عشر من يوليو عام 1972 عندما جرى نسف مبنى برويت- إيجو Pruitt- Igoe لسكن ذوي الدخل المحدود في سانت لويس؛ باعتباره بيئة غير صالحة للسكن فيها. وقد رأى جانكس أن الأهمّ في هدم مجمع «برويت- إيجو» الطريقة التي تَمَّ بها الهدم وهي (النسف)، والتي أضحت مثالاً على النسق الفكري، والأنموذج الأساس لما بعد الحداثة. فالنظرية الحداثية المعمارية كانت تعتمد، في الأساس،على فكرة الوظيفة دون الالتفات إلى الشكل، أن يحقق البناء وظيفته على النحو الأتمّ بصرف النظر عن أيّة اعتبارات أخرى تتعلّق بشكل البناء ومكامن الجمال فيه. وكما يقول جين جاكوبس J. Jacobs في دراسته «موت المدن الأميركية الكبرى وحياتها»: «إن المسطّحات الحضرية التي أقامتها الحداثة كانت نقية ومنظمة وناجحة من الناحية المادية، أما اجتماعياً وروحانياً وإنسانياً فهي أقرب إلى الموات».

في عام 1965 نشر الناقد المعماري روبرت فنتوري Robert Venturi مقالة بعنوان «مبرِّرات عمارة البوب» في مجلّة «الفنّ والعمارة Art and Architecture»

قَدَّم خلالها مبرِّرات وحتمية ولادة مفهوم جديد للعمارة عوضاً عن المفاهيم التقليدية الموروثة من الحداثة. ثم أتبع هذه المقالة بكتابيه: «التعقيد والتناقض في العمارة»، و«التعلم من لاس فيغاس»، ينتقد فنتوري ما أسماه «البساطة الزائدة» في التصميم المعماري الحداثي واصفاً إياه بـ «النقيصة التكوينية» داعياً إلى «إثراء الناتج المعماري» ومبشِّراً بميلاد مفاهيم نظرية جديدة تخالف وتعارض المناهج المعمارية السابقة وتطبيقاتها البنائية المستقرّة. كما يوصينا فنتوري بأن نتعلَّم جماليّاتنا المعمارية من عُرى لاس فيجاس أو من الضواحي القذرة كما في ليفيتاون، لأن الناس باختصار تحبّ هذه الأمكنة.

وبالعودة إلى جانكس نجده يصف العمارة ما بعد الحداثية بأنها تميِّز نفسها عن العمارة الحداثية «النخبوية» من خلال التأكيد على أولويات «الشعبوية»، وذلك يعني أنه بينما سعت الحداثة المعمارية الكلاسيكية الأنيقة إلى تمييز نفسها عن بقية نسيج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه، فإن بنايات ما بعد الحداثة تنهمك، على العكس من ذلك، بإدراج نفسها ضمن النسيج الآخذ في التغيُّر الذي تشكِّل عناصره الأبنية التجارية، والفنادق الصغيرة، ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن العالمية الكبرى. وإذا كانت نصيحة دانيال بيرن D. Burne للموجة الأولى للمصمّمين الحداثيين في نهاية القرن التاسع عشر هي «لا تصنع تصاميم صغيرة»؛ فإن في وسع مصمّم ما بعد حداثي مثل ألدو روس A.Rosse أن يكون أكثر تواضعاً



مبنى البيانو والكمان في هوانان بالصين، تم بناؤه عام 2007، مخصص لدراسة الموسيقى، صُمّم من طرف طلاب كلية التصميم المعماري بجامعة Hefey التقنية.

ويتساءل: مِمَّ أستلهم أعمالي إذاً؟ ليجيب: «من الأشياء الصغرى بالتأكيد، بعدما تبين أن القدرة على تحمُّل الأشياء الكبرى كان -تاريخياً- عائقاً كبيراً».

إن الأبنية ما بعد الحداثية لا ترى ضيراً مثلاً في مزج الأفكار المعمارية الجديدة مع الأشكال والرموز التقليدية الغابرة بهدف إحداث نوع من الصدمة والإدهاش، ورُبَّما المرح والتسلية للرائي. وهو ضرب من الإيمان بأن الجمال قد يتولّد من التنافر مثلما يتولّد من الاتّساق، ومن الفوضى مثلما يتولّد من النظام. لقد انعكس التحوُّل الذي حدث في المجالات الثقافية على الناتج المعماري وعلى اهتمام المعماريين، وساهم كل منهما في إثراء الفنون الأخرى، لأن الحواجز بينهما قد سقطت.

سيطرح مفهوم «المدينة الكولاج، collage city» ليصف نوع المعمار السائد في الغرب في الحقبة ما بعد الحداثية، والذي يتَّخذ من «الانتقائية» قاعدة أساس له. والانتقائية تعني «الجمع» و«المزج» بين العديد من «الطرُز» و«الأساليب»، كما تعني أيضاً «الانفتاح على الماضي» والحنين إليه. والمثال الجليّ الذي يستخدمه المعماريون عادة لشرح مفهوم «الانتقائية» كما تتجلّى في فن المعمار، هو مبنى مؤسَّسة At&t (مبنى سوني Sony الآن) الذي صمَّمه فيليب جونسون P.Johnson في مدينة نيويورك. إذ تُعَدّ هذه البناية الأكثر جدلاً في النطاق المعماري كونها تجمع ما لا يجتمع معمارياً. فهي ناطحة سحاب مبنيّة على الطراز الحداثي الوظيفي المتقشِّف الخالي من الزخارف والحليات التي لا وظيفة لها، فيما تعلو قمَّتها مقصورة مثلَّثة الشكل على الطراز القديم المميّز للقرن السابع عشر الذي يتَّسم بوفرة الزخارف والتفاصيل الشكلانية التي لا تخدم وظيفة بعينها بل هي لتحقيق المتعة الجمالية. هذه الانتقائية أو المزج أصبحت هي لغة العمارة ما بعد الحداثية، فأصبح من الطبيعي أن نجد بناية شديدة الحداثية محمولة على أعمدة بيزنطية أو رومانية موغلة في القدم. إن هذه الانتقائية هي انعكاس لعالم يسوده التشظّي والتعدُّدية «فيستمع الفرد إلى موسيقى الريجاي، ويشاهد أفلام رعاة البقر، ويتناول أطعمة مكدونالد على الغداء وطعاماً محلّيّاً على العشاء، ويضع عطور باريس في طوكيو، ويرتدي أزياء ريترو في هونج كونج...». فتجاوُر الأنماط والقيم والأمزجة والأشكال والمباني والمساحات والحضارات، وتزامنها هما ما يؤولان إلى ما يسمّيه جينكس «القرية الكونية، Global Village». ولمّا كانت القرية تعني ما هو محدود ومحلّي ومتجانس، في حين تشير الكونية إلى ما هو كبير ومتعدِّد ومتباعد الأطراف ومختلف وغير متكافئ، فإن لقاء هذين الحدّين يعني تجاور قيمهما وواقعهما، بحيث نحصل على إنتاج انتقائي متبادل التأثُّر والتأثير. وباختصار فإن «التشظّي، والكولاج، والانتقاء، والمزج، مع الإحساس بالعرضية والفوضى هي الأطروحات الأساسية، ربما، التي تهيمن اليوم على ممارسات العمارة والتصميم المديني». وهو ما يجمعها -بالتأكيد- مع ممارسات مشابهة في حقول أخرى، مثل الرسم، والأدب، والسينما، والاجتماع، وعلم النفس، والفلسفة.

ويرى جيمسون أن عمارة ما بعد الحداثة هي عرض من أعراض اضمحلال حضاري مزمن، إنها «ليست إعادة بناء

دار أوبرا سيدني، في أستراليا من أجمل مسارح العالم، من تصميم المهندس الدنماركي جورن اوتزن عام 1974.

للمدن، وإنما موت لها»، فانتشار ما يُسَمّى «الصناديق الزجاجية المترهّلة» في معظم المراكز المدنية في العالم، يشهد على ما يبدو بأن «الحداثة العليا قد ماتت، ودُفِنت للأبد». ويواصل جيمسون: «المدهش في التكوينات المعمارية الجديدة حول باريس وفي بقاع متعددة من أوروبا هو أنها جميعاً لا تقدّم أي «منظور» محدَّد على الإطلاق. القضية ليست- فقط- في أن الشوارع بمفهومها المعروف وقيمها الضمنية قد اختفت تماماً من هذه التكوينات المعمارية، بل في أن كلّ الحدود المعروفة للشكل المعماري قد تلاشت أيضاً. وفي ظل هذا الارتباك الوجودي المدمّر الذي تمارسه ما بعد الحداثة على فضائها المكاني يظهر لنا تشخيص نهائي وأخير لمدى عجزنا عن طرح أنفسنا في المكان وتعريفه بصورة تعكس وعياً حقيقياً به».

* مدرّس الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال - كلية الآداب - جامعة القاهرة



مُجمع مارينا السكني في شيكاغو، صَمّمه برتراند غولدبرغ عام 1959، وبُنِيَ عام 1964.

مبانٍ مقاومة للزلازل

حواس محمود

تُعَدّ المباني والمشيَّدات والعمارات المختلفة من أكثر البنى التحتية تضرُّراً بالزلازل. وإزاء الأضرار الكبيرة مادياً وبشرياً فإن العلماء أصبح شغلهم الشاغل هو معرفة نقاط الضعف البنائي – إن جاز التعبير- لكي يتمّ تلافيها وتدعيم مواضعها في المنشأة الإسمنتية.

في هذه المقالة سنحاول وضع نقاط عدّة تساهم في تصميم مبانٍ مقاومة للزلازل، وذلك من خلال مبادئ تصميمية وملاحظات عامة وتجارب وأمثلة.

مبادئ تصميمية وملاحظات عامة:

1. تثقيل الأساسات والاكتفاء بطوابق محدَّدة، فمن البديهي أنه كلما ثَقُلَ المبنى وقلّ ارتفاعه زاد ثباته ومقاومته للاهتزازات. وبالطبع من الضروري أن يكون مركز الثقل منخفضاً لتثبيت المبنى بشكل أفضل.

2 - تثبيت الوصلات وتقويتها وإبقاء الإجهاد فيها أقلّ مما كنّا نعتقد في الماضي باستعمال صفائح فولانية إضافية، أما بالنسبة للتفاصيل الإضافية للبناء فيلزم أن تكون النوافذ صغيرة بالنسبة لواجهة البناء وموزَّعة بانتظام، ويشدّد على كون الأرضيات ذات ارتفاع وقوّة ثابتين، أما الجدران فسميكة لتأمين مقدار أكبر للثبات.

3 - بناء العمائر من مواد مطاوعة مرنة تتيح التمايل فتمتصّ قوة الزلزال، وتجاري حركاته حتى ينتهي ، كفكرة الأعشاب التي تحني رأسها للعاصفة حتى تمرّ بسلام.

4 - يجب أخذ الاحتياطات اللازمة بأن تبتعد أساسات البناء كلّ منها عن الآخر، بحيث نتجنب تقاربها الشديد أو حتى التلامس فيما بينها ؛ وذلك أن هذه الأساسات تتصادم بتأثير القوى الأفقية في أثناء حدو ث الزلزال، وكذلك هنالك ضرورة لعدم تلاصق أو تقارب الأبنية المتجاورة لأنه – وكما ذكرنا- عند تقارب أساسات البناءين فإنهما سيتعرَّضان لخطر الانهيار بفعل الاصطدام الثنائي بتأثير الزلازل.

5 - عند تصميم المباني الجديدة يُراعى تماثل المنشأ كلما أمكن ذلك حول محورين متعامدين سواء من حيث توزيع الكتل أو الجساءة، وألا تزيد مساحة الجزء الذي فيه ردود عن5 % من مساحة الطابق.

6 -يوصى بأن يكون شكل المبنى مربَّعاً أو مستطيلاً في المخطّط لأن الأشكال الأخرى تساعد على تمركز إجهادات الزلازل في الأماكن الضعيفة مما يساعد على حدو ث عزوم التواء شديدة عند وقوع أي زلزال، وأن يكون مركز ثقل الأعمال في منتصف المبنى.

7 - إن آثار الهزّة الأرضية تتضاعف على التّراب الرخوة والردميات. وللحماية من هذه الآثار يقوم المهندسون بحفر ثقوب في التّرَب الرخوة والردميات تُستخدَم كمنافذ لتحرير الضغط عندما يضرب الزلزال، أو حقن ملاط بيتوني للتربة الرخوة، فإجراءات من هذا النوع أنقذت معظم الفنادق الرئيسية والمراكز التجارية في جزر «كوبي» اليابانية.

تجربة «تسوكوبا» باليابان:

من التجارب الهامة في مقاومة المباني للزلازل يمكننا أن نذكر تجربة مختبر «تسوكابا» باليابان: ابتداءً من عام 1978 شرع اليابانيون ببناء أول مختبر عالمي ضخم بإمكانه دراسة تأثير الاهتزازات على أبنية حقيقية في مؤسسة أبحا ث المباني التابعة لوزارة الإنشاء في مدينة العلوم في «تسوكابا»، ويحتوي هذا المختبر على بناء واسع طوله 70م تقريباً، وعرضه 50 م، وكذلك ارتفاعه، وفي هذه القاعة الكبيرة ينتصب جدار من البيتون يدعى «جدار ردّ الفعل» ارتفاعه 25 م، وسماكته 6،60 م، ويستند إلى قاعدة من البيتون طولها 51.20 م، وسماكتها 7 أمتار تقريباً، وهكذا فإن جدار رد الفعل المقام فوق هذه البلاطة الضخمة يفصل بين مساحتين تُدعى كل منها بلاطة تجريب، وعليها تنشأ الأبنية المراد تجريبها حيث يمكن إقامة بناء مؤلّف من سبعة طوابق ارتفاع كل منها 3م يجري إخضاعه إلى اهتزازات شبيهة بالزلازل وإلى ضغوطات بطيئة وإلى صدمات عنيفة تصل قوّتها إلى 40000 طن/ م 2 في قمّة البناء و20007/ طن م2 إلى ارتفاع 14 م، وتطبّق هذه الضغوط والاهتزازات بواسطة مكابس كبيرة تستند إلى جدار ردّ الفعل- لأجل الحركات الأفقية، وتُغذّى هذه المكابس بواسطة تمديدات تحتوي على سائل نوعي، وتمتدّ في الجدار والبلاطات وتحرّكها ثلا ث مضخّات هيدروليكية، ومثل هذه التجارب يمكن تطبيقها سواء على أبنية كاملة أو على أجزاء منها كالأدراج أو الشرفات أو الغرف أو الأعمدة أو على عناصر معينة كالجسور المعدنية والأبواب أو أصناف محدَّدة من البيوت، أما سلوك المنشأة كلها أو أحد أجزائها، والمواد المستخدمة فيها، فتُدرَس بصورة عامة في أثناء خضوعها للإجهادات خلال إجراء التجربة بفضل سلسلة من المستقبلات وأجهزة القياس الموصولة بالحاسب الآلي. يتبيّن لنا مما سبق أن اتّخاذ إجراءات ليست مكلفة كثيراً كالتي ذكرناها من شأنه أن يحدّ أو حتى يُبعِد الخطر المميت الناجم عن انهيار البناء أو تصدُّعه.







أمجد ناصر

دِين الحُبّ

مـن يقـرأ «ترجمـان الأشـواق» لابـن عربـي مُجَـرَّداً مـن شروحاته التي ذيَّل بها «الشيخ الأكبر» ديوانه هنا لا يمكن أن ينصـرف ذهنـه إلاّ إلـى أمـر واحـد: إنـه كتـاب فـي الحبّ ومكابداتـه. كتـاب فـي الشـوق إلـى الحبيـب وطلـب وصالـه. الحبُّ الـذي تضطرم نيرانـه فـي جوانـح شـخصين مـن لحـم ودم.

شخصان أرضيّان مشدودان إلى كثافتهما البشرية.

فـلا يلـوح لـك «ترجمـان الأشـواق» إلاّ بصفتـه شـعراً فـي الحبّ الـذي نقـع عليـه عنـد شـعراء الحبِّ ومجانينـه الكبـار مـن عمـر بـن أبـي ربيعـة مروراً بقيـس وجميـل وانتهـاء بنـزار قبانـي. حـبٌّ لـه كثافـة وقـوام، وينهـض علـى مواصفـات، وينعقـد علـى محسـوس وملمـوس ومشـموم. هـو ممـا يعرفـه حاملـو عبء قلوبهم، كاتمـو أو منيعـو أشـواقهم الظامئـة إلـى ثغـر الحبيـب ورضابـه.

فقصائـد «ترجمـان الأشـواق» ومقطّعاتـه لا تنشـأ مـن عـدم، ولا تـدور فـي فـراغ، ولا ترسـل إلـى مجهـول. فمسرح القصائـد وأسـماء العلـم التـي تخترقـه، مـن أوّلـه إلـى آخـره، تؤكّـد وقائـع الروايـة التـي ترمـي شـروحات «الشـيخ الأكبـر»، اللاحقـة علـى فعلَـي الحـبّ والإبـداع، إلـى نفيهـا.

فالشـرح الـذي يفتـح آفاقـاً علويـة للأرضـي، وأثيريـة للمحسـوس، ومطلقـة للمتعيِّن جـاء لاحقاً علـى القصائد التي ذاع صيتهـا، ليحـاول أن يحصـر الروايـة التـي قالـت إن الديـوان مكتـوب مـن ألِفـه إلـى يائـه بـ «النظـام» ابنـة الشـيخ مكيـن الديـن أبـي شـجاع الأصفهانـي، فـي زاويـة لا تتجـاوز الإلهـام والواسـطة.. أو الكنايـة والاسـتعارة. والحـال أن القصائـد، لمـن لا يعـرف مـن هـو ابـن عربـي، ولـم يقرأ شـروحاته طالعـةٌ مـن قلـب محـبٍّ أقعـده الهـوى عـن كل أمـر آخـر، وشـفّه الوجـد، ورنَّحتـه تباريـح الصبابـة.

فهنا هـو محـبٌّ يحـبُّ (... كان ابـن عربـي يومهـا فـي الثانيـة والثلاثيـن ولا أعـرف عمـر «النظـام»، وإن كان يبـدو لـي أنهـا فـي شـرخ الصبـا) الحـبّ الـذي يحبّـه رجـل لامـرأة ولا يرتـوي. واللقـاء، هنـا، هـو لقـاء الأجسـاد، لأنَّ لقـاء الأرواح حاصـل ومتحقِّـق. ولا يغيِّـر عنـدي شـيئاً كثيـراً أن لا تكـون اليـد فـي «ترجمـان الأشـواق» غيـر اليـد البشـرية، ولا أن يكـون للفـم دلالـة غيـر مـا نعـرف، ولا أن يكنّـى بالرغـاب، والأنفـاس واردات إلهيـة أو إشـارات علويـة.

لابـن عربـي أن يشـرح مـا يشـاء درءاً للروايـة التـي قالـت بتعلُّقـه، وهـو الشـيخ الأكبر صاحب الولايـة، بـ «النظـام» التي التقاهـا فـي مكـة، ولنـا أن نقرأ «ترجمـان الأشـواق» كمـا نريـد. وهـو عنـدي لا يغايـر، ولا يناقـض، مفهـوم ابـن عربـي للحـبِّ، وهـو الـذي يديـنُ بدينـه:

أدين بدين الحبِّ أنّى توجّهتْ
ركائبهُ فالحبُّ ديني وإيماني
لنا أسوة في بشر هندٍ وأختها
وقيسٍ وليلى، ثم مّي وغيلانِ.

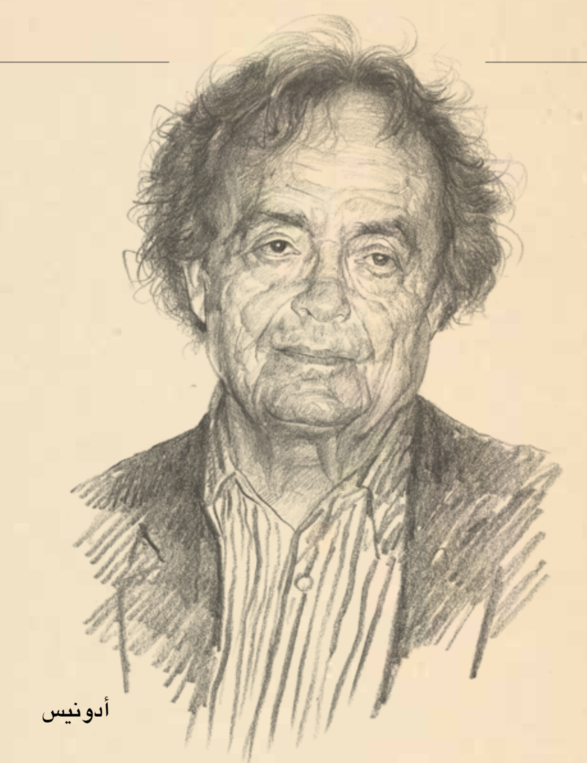
فهـو حتـى عندمـا يضـرب المثـل علـى الحـبِّ فإنـه يضـربُ أمثلـةً سـائرةً فـي حيـاة العـرب، علامـاتٍ علـى الحـبّ البشري الـذي بلـغ فـي تعلّقـه، أحيانـاً، مبلـغ الجنـون؛ فهـو، أي الشيخ الأكبـر، لـه أسـوة بهذه الهمم الكبيرة في الحبِّ، هـذه الأسماء المعلومـة فـي عشـقها الأرضـي وغيـر المعلومـة بمكابداتهـا الصوفيـة. وحتـى عندمـا يشـرح هذيـن البيتيـن لا ينهـب بعيـداً عمّـا ذهبنـا إليـه، ولا يغـادر أرض البشـر ومتعيناتهـا إلاّ لكـي يـرى أنهـا صـورة مـن صـور الله الـذي لأنَّـه أحـبَّ البشـر فقـد خلَقهم.

فبالحـب أخرجهـم مـن العـدم إلـى الوجـود ، مـن الغيـب إلـى الشـهادة.

بين الشاعرين: عبد المعطي حجازي، وأدونيس

شعبان يوسف

كانت سنوات الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي، هي سنوات البحث عن هويّة بجدارة، وكان الشعراء والروائيون والمفكّرون العرب ينهبون إلى التاريخ قديماً وحديثاً، وكان الساسة يسائلون الواقع لينطق، وكانت الثورات الغربية تتقلّب على وجوه عدّة في العراق، وسورية، ومصر، واليمن، ولبنان، والخليج، وكان هناك متعصّبون لقوميّاتهم الضيّقة، وكان هناك عروبيون تتّسع رؤاهم لتشمل كافة الأقطار التي تتحدّث بلغة واحدة، وتتّجه صوب مصير مشترك، وبدأت أولى خطوات الوحدة السياسية بين مصر وسورية، ولكنها تحطّمت لأسباب عديدة. وفي قلب ظاهرة البحث عن هوية، تأسّست في بيروت عام 1956 مجلة «شعر» على يدي الشاعرين يوسف الخال وعلي أحمد سعيد الذي أطلق على نفسه اسم «أدونيس»، وكان أدونيس ينتمي إلى الحزب القومي السوري الذي أسّسه أنطون سعادة الملقب بـ «الزعيم»، هذا الحزب الذي تتناقض منطلقاته مع منطلقات البعثيين والعروبيين، لذلك واجهت المجلة حرباً ضروساً منذ البداية، وبلغت ذروتها في أوائل الستينيات، وكتب رجاء النقاش سلسلة مقالات في مجلة الآداب اللبنانية يهاجم فيها المجلة بضراوة، والجدير بالذكر أن «أدونيس» أرسل ردّاً للمجلة، ولكن الدكتور سهيل إدريس رفض نشر الردّ، وهذا على عكس ماحدث مع مجلة أخرى قاهرية، وهي مجلة «الكاتب»، والتي كان يرأس تحريرها أحمد حمروش، وكان لها توجّه عروبي واضح، فعندما كتب الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي مقالاً تحت عنوان «أزماتنا من الشعور بالانتماء» في العدد الصادر في ديسمبر/كانون الأول عام 1961، وانتقد فيه مجلة «شعر» ورئيس تحريرها أدونيس، وقد أرسل إليه الأخير ردّاً على المقال، فلم تتردّد المجلة في نشره، ولا بُدَّ من القول إن الشاعر أحمد حجازي كانت له ميول عروبية بعثية في ذلك الوقت، وقد جاء في مقاله: «لاحظت مجلة الكاتب أن معركة الشعر تدور بين المجدّدين والتقليديين مازالت تمشي على وزن «نحن أحسن»... «لا... نحن أحسن»، لماذا أنتم أحسن؟، «لأن شعرنا مرتبط بالعصر»، و«لماذا أنتم أحسن؟»، لأن شعرنا مرتبط بالتراث»، ويستطرد حجازي: «وتمضي الأيام والمعركة لا تتعدّى هذه الدائرة المغلقة، باستثناء عدّة مقالات لعدّة كُتّاب حاولوا أن يفجّروا هاتين الجملتين «الارتباط بالعصر» «الارتباط بالتراث» إلى قضايا مفصّلة تشرح البلاغة القديمة والعروض الجديد، ومدى ارتباط الشعر الجديد بعقلية القرن العشرين، وأيضاً مدى ارتباطه بالتراث، ولكن هذه المقالات مازالت قليلة، متفرّقة لم تستطع حتى الآن أن تعطي لقارئ الشعر الجديد فكرة عامة متماسكة عنه تبرّر خروجه على القواعد القديمة)، وتطول مقدمة حجازي حتى نصل إلى مركز المقال الذي كتب من أجله عن مجلة «شعر»: «من أهم ماظهر أخيراً من الإنتاج الشعري، عدد الخريف من مجلة «شعر» التي تصدر كل فصل في بيروت، ومجلة «شعر» مجلة متخصّصة، لا تنشر إلا الشعر ونقد الشعر.. وهذا العدد الأخير منها هو العدد العشرون، ومعنى هذا أن المجلة قطعت من عمرها خمس سنوات.. ولقد كانت هذه المجلة جديرة بأن تؤثر تأثيراً فعّالاً في الحركة الشعرية العربية المعاصرة، وأن تقودها إلى انتصارات كبيرة في مجالات اكتشاف الموسيقى الجديدة، والتجارب الجديدة التي تهزّ الوجدان العربي والتي يجب أن يعبّر عنها الشعر العربي الحديث. كانت هذه المجلة جديرة بأن تفعل ذلك خلال خمس سنوات من تاريخها، لما لها من إمكانيات التخصّص واستكتاب المتخصّصين ومكافأتهم، وفوق ذلك الصدور بانتظام، لولا أنها اتّخذت، وخاصة في أعدادها الأولى، طريقاً شعوبياً يسخّر الشعر والفكر لمهاجمة العروبة، ويفتعل للشعراء والمفكّرين العرب أزمات روحية ليست هي الأزمات الروحية التي تعانيها في هذا العصر المثقل بالنهضة إلى درجة النشوة، المشدود للانحطاط إلى درجة اليأس، إن مجلة «شعر» تشجع الشعراء مثلاً على أن يتمثّلوا الأزمات المترتّبة على الشعور باللانتماء، هذا الشعور الذي يمارسه المفكّر والشاعرالمعاصران في أوروبا، بينما أزماتنا نحن مترتّبة على الشعور الحادّ بالانتماء.. إننا ننتمي إلى وطن غير موجود في الواقع، وإن كان موجوداً


أدونيس


أحمد عبدالمعطي حجازي

في الحقيقة.. نحن نعاني من تمزُّق وطننا وتمزُّق ثقافتنا، وتمزُّق ولائنا.. نحن نعاني من تمزُّق روحيّ حادّ.. سببه الأول هو أن عيوبنا قد تفتّحت على فكرة الوطن العربي الواحد، والثقافة الإنسانية المعاصرة.». وبعد أن يكتب حجازي أفكاراً على هذا المنوال يقتبس مقاطع من قصيدة لأدونيس يبدأها بـ: «مهيار وجه خانه عاشقوه/ مهيار أجراس بلا رنين/ مهيار مكتوب على الوجوه/ أغنية تزورنا خلسة/ في طرق بيضاء منفيّة/ مهيار ناقوس في التائهين/ في هذه الأرض الجليلة».

ويتساءل حجازي: هل أدونيس يريد تشبيه نفسه بمهيار، رغم أن الواقع السياسي لا يبرّر ذلك، ورغم تناقض الحال بين عصر مهيار وعصر أدونيس.

وأرسل أدونيس ردّاً تحت عنوان «الثقافة العربية مواقف حرّة» نشرته المجلة في عدد فبراير 1962، وأعادت نشره جريدة النهار اللبنانية في 21 فبراير من العام نفسه، وقدّمته مجلة الكاتب قائلة: «الشاعر أدونيس من أنضج الشعراء «المجدّدين»، ومن أهمّ مؤسّسي ومحرّري مجلة «شعر» التي تصدر في بيروت»، وبعد ديباجة قصيرة يعلّق أدونيس على مقال حجازي قائلاً: «أولاً: تقول يا أخي عن «المجلة» أنها «اتّخذت طريقاً شعوبياً يسخّر الشعر والفكر لمهاجمة العروبة.. إلخ»، هذا حكم يفترض أن من يصل إليه ويتبنّاه وينشره، لا بد أنه استخلصه من نصوص في المجلة، أو من مواقف لها في الشعر والثقافة، فأين رأيت هذه النصوص وهذه المواقف منذ نشوء المجلة إلى اليوم؟ وفي أي عدد من أعدادها؟، هل أذكّرك بما فعلته المجلة وتفعله ليس لنهضة الشعر على الصعيد العربي فحسب، بل على الصعيد العالمي أيضاً، إذ وضعته للمرة الأولى في تاريخه على المستوى الشعري العالمي يُتَرجَم إلى اللغات الأخرى، وتُخَصَّص له أعداد من مجلّات أوروبية تعنى بالشعر؟ هل أذكّرك أن تعود فتقرأ افتتاحياتها من جديد فتعرف حقيقة موقفها؟، ثم ألا ترى- يا أخي- أنه لم يعد من اللائق في عصرنا الحديث أن نبعث فكرة الشعوبية، وهي ذات منشأ ديني سياسي، في خلافاتنا الفكرية وفي ثقافتنا العربية التي يجب أن تتّجه، في العصر الحاضر، اتّجاهاً علمانياً إنسانياً أسوة بالثقافات الأخرى؟ إن تهمة الشعوبية سلاح سياسي ديني استُخدِم في الماضي، ومازال يُستخدم حتى الآن لمحاربة الخصوم والنيل منهم. وزجّ الثقافة في هذا الأمر يقتل فيها روح التجدُّد والحيوية والخلق، ويحرفها عن أغراضها الحقّة، لتصبح وسيلة للسياسة وأغراضها، وهو فوق ذلك يكشف عن ذهنية مغلقة في النظر إلى الإنسان والثقافة والحياة.

ليست الثقافة العربية خيطاً وحيد اللون، ليست باباً ترصده وتختصّ به فئة معينة من العرب، ليست موقفاً مذهبياً وحيداً، إن الثقافة العربية خيوط عديدة وأبواب لا حَدّ لها، ومواقف حُرّة منفتحة كثيرة كثرة الخلّاقين الأفذاذ.

ثانياً: تقول عن المجلة أنها «تفتعل للشعراء وللمفكّرين العرب أزمات روحية ليست هي الأزمات الروحية التي نعانيها في هذا العصر»، والحق إن هذا كلام غريب، بل هو أغرب ما يمكن أن يتّهم به مثقّف أو شاعر عربي، فهل هناك «نوع» عربي من الأزمات الروحية لا يصحّ للشاعر العربي أن يعاني غيره؟، ومن يحدّد هذا «النوع»؟ وكيف يحدّده؟ومن تعني بقولك «نعانيها»؟ تعني جمهوراً خاصاً؟تعني الجمهور العربي؟

كل أزمة روحية يعانيها أيّ شاعر عربي، مهما كان اتجاهه، سواء في الموت أو في الحب، في اليأس أوفي الفرح، في الحرية أوفي العبودية، هي أزمة عربية.».

وهكذا يسترسل أدونيس في رؤية واضحة في الردّ على حجازي، طارحاً الحجّة تلو الحجّة، وتتشكّل أمامنا وجهة نظر الشاعرين الكبيرين اللذين ظلّا يتحاوران بطرق متعدّدة على مدى الخمسة عقود التي تلت، بل انتقل هذا الحوار إلى الأجيال التالية، بالعنف مرة، وبالهدوء مرة أخرى. أطال الله في عمر الشاعرَيْن.



هيثم حسين

المواطن العالميّ

هل بات الخيال نشاطاً تعويضياً عن الحياة الحقيقيّة؟ هل من سبيل لكسر الحصار المفروض على المرء في عالمه المُفترَض؟ هل أصبح الوهم سبيلاً للاستشفاء من القلق المزمن؟ هل تُبَلْوِرُ الطقوس المستجدّة في العالم الحديث هويّة مستقبليّة ما؟

يجلس أحدنا على مقعده، يفتح نافذته على العالم. يشتاق إلى الدردشة مع أصدقائه، يشتاق إلى التجوّل في شوارع مدنه، وإلى اللعب مع رفاقه الغرباء فيها. ينفصل عن جنون الواقع باختلاق واقع بديل لا يسعفه، يتأرجح بين التخفيف والتلطيف من جهة، والإحباط والتأميل من جهة أخرى. يضع لنفسه خريطة السياحة المتخيّلة، في خيمته الصحراويّة أو في ناطحة سحاب في غربة قاهرة، يحرص على تسجيل الحضور الافتراضيّ في محادثات مع أصدقاء بعيدين قريبين. يلتقيهم مفتعلاً المصادفة تارة، ومُلحّاً على التلاقي تارة أخرى، يتبادل معهم الهواجس والوساوس والأحلام. الشاشة الإلكترونيّة تمنح المرء فرص الوجود في قلب العالم، تقرّب المسافات، وهي بوّابته إلى داخله بالموازاة مع العالم الآخر. بقدر ما تكون مرآة، فإنّها تكون حجاباً أيضاً. تمنحه حرّيّة الفعل والمبادرة والاقتحام الكلاميّة، لكنّها تقيّده في خيمة الروح التي تعشّش فيها عناكب الوحشة والأسى. وبرغم أنّها تُكئب الكثيرين إلّا أنّها تمنح فسحة للاستمتاع بالقطيعة مع ذاك الوحش الذي يتآكلهم من حولهم وفي دواخلهم. الاغتراب عن المكان وأهله، وعن الذات والآخر هو الوحش المعاصر الذي يتغوّل يوماً بيوم.

فقه المدن يتسلّل إلى السائح الغريب المفترض، يحاول قراءة تاريخها وكشف تفاصيل جغرافيّتها ودراسة طباع أهلها والاقتراب الحذر من التغلغل فيها. يحاول أن يبقى محتفظاً بالحَدّ الأدنى من توازنه، وتلك السياحات المتخيّلة تبقيه مثابراً على العيش والأمل. تراه في دبي يكتشف الزجاجة السحريّة، وفي بيروت يتماهى مع الحلم والتمرّد والانطلاق، وفي الإسكندريّة يستمتع في مُتَنَزّه الملك، يحاكي بعضاً من متع الملوك وبذخهم. في القاهرة يتلبّس شخصيّات الفراعنة ويحتلّ- في الفضاء المفترض، وفي روحه- مكانتهم الاعتباريّة. في دمشق يخطف عبَق الياسمين، ويركض تحت مطر الخريف في أزقّتها. وفي إسطنبول يحاول التماهي مع الرغبات السلطانيّة بالتحرّر من قيود الأمكنة والأزمنة. وفي المدن الأخرى يتجلّى سلوكيّاً بما يناسب تميّزها وفرادتها. في كلّ مدينة يختلقها أو يزورها يبحث عن مدينته التي يحملها معه جرحاً نازفاً في الروح.

يخترق صندوقاً عجائبياً، يستخرج منه ما يبقيه متماسكاً مستمرّاً، يلوذ بالذاكرة لتغيثه. للذكريات عبقٌ فوّاح يجدّد الروح ويجبر انكساراتها. يزور مدناً بعيدة، يجول في بقاع نائية، يصاحب أناساً لا يعرفهم، يعبّر لهم عن آرائه بصدق وعفويّة وصراحة، كأنّهم أصدقاء الطفولة، وحين يغلق النافذة، ينتابه نوع من الحنين إلى الأمس وإلى الغد، مع حالات من الراحة، ويتناسى قيوده كلّها، لأنّ الأثير جواز سفره العالميّ.

من مدينة إلى أخرى، من حضن امرأة إلى حضن أخرى. أحياناً تختلط عليه المدن والنساء، فيهمس بأنّ كلّ المدن سواء، وأحضان كلّ النساء متشابهة. وأحياناً أخرى يفاضل بينها، فيجد الطمأنينة في إحداها، ويفتقر إلى مشاعر الاندماج في أخرى. المدينة الكاملة حلمه المرتحل معه كغربته التي تلازمه.

يرسم الغريب جنّته المفترَضة، يغالب جوعه وانهياره ليُبقي نافذته مشرعة على عواصف الأوهام المتجدِّدة. يحلو له أن يغرق نفسه في دوّامات الخيال. وما الضير في ذلك؟! فالخيال عدوّ الواقع، ولابدّ له من عقد مصالحة بينهما، وخلق عالمه الجامع للعوالم، المانع للتجريم والتأثيم.

بينما يتلظّى بنيران صحراء الوهم، يبقى الخيال في أهدأ بقعة يتخيّلها. يحرص على أن ترافقه امرأة في أيّة مدينة يرتحل إليها في عالمه. المرأة روح المدن، وأيّة مدينة دون امرأة طلَلٌ باهت. المرأة تتحف الجسد، وتنعش الروح.

يعلن أنّ علّة هذه النبنبات أنّها لا تجود علينا باللمس وبالمعاشرة الحيّة. تعوّضنا عن شيء من الحنان، وتستدرجنا إلى شراك التوهُّم المَعيش. وفضيلتها أنّها تبقي على شيء من التوازن، وتمنحنا فرصاً للتعبير عن أنفسنا في سعي لاستعادة هويّاتنا المستلَبة واقعيّاً. وبقدر ما تفسح المجال للتلصّص على الآخرين، فإنّها تسلب الطاقة على المبادرة بالفعل، لأنّ حدود هذا الخيال محكومة بالقول والمكاشفة والبوح.

في إطلالته من نافذة العالم الافتراضيّ للولوج إلى العالم الحقيقيّ، يكتشف المرء أنّ كلّ مدينة غارقة في أتونها، أحلامها، أوهامها، مركزيّتها المتوهّمة للعالم، كأنّما حدودها حدود الخيال من غير ضفاف. يكتشف انعدام حيلته أمام هذه الأوهام المتفشّية، يلعن ظنّه الذي يزيّن له كهوف المدنيّة ومغاور الحداثة المتخيّلة.

لأنّ القيود المفروضة على التنقّلات الواقعيّة، تسعى لإبقائنا أسرى الطعن والغدر والخراب، فإنّ الحالم الواهم يشرع للغربة قلبه، ويطلق للتكنولوجيا غربته عساها تساهم مع المدن والنساء في تبديدها.

مَن هو ذاك المواطن العالميّ المفترَض؟ هل يحقّق حلم الإنسان العابر للحدود؟ هل هو أنا؟ أنت؟ هو؟ هي؟ نحن؟ هم..؟ ربّما هو جمع من شظايا الإنسان المعاصر الحالم بجواز سفره العالميّ الحقيقيّ لا المفترَض!



العمل الفني: **زينب السجيني** – مصر

من مواليد محافظة القاهرة عام 1930. حصلت على دكتوراه في فلسفةالتربية الفنية عام 1978 شاركت في معارض فردية وجماعيةعديدة منذ الخمسينيات وحتى الآن،تسود أعمالها البراءة والأمومة.